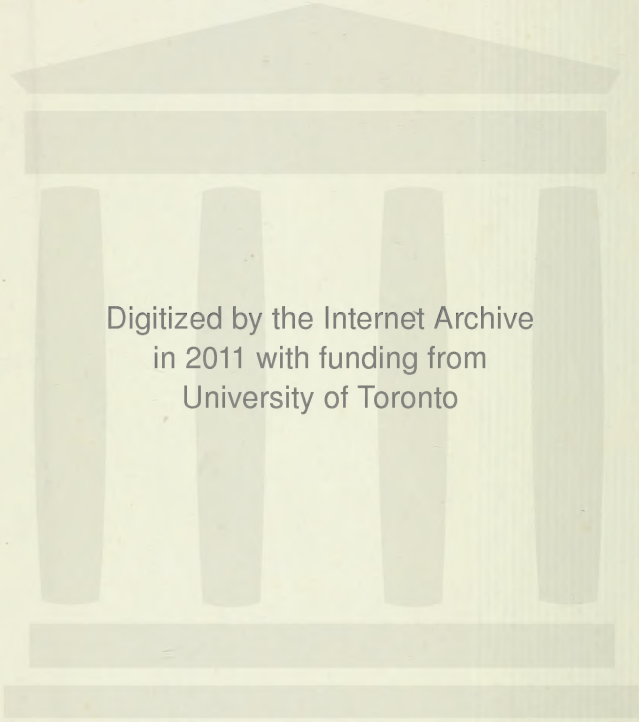
31761 05436514 3



Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/mascherenotesuli00amic

SILVIO D'AMICO.

# MASCHERE

NOTE SU L'INTERPRETAZIONE SCENICA

EDIZIONI
A. MONDADORI
ROMA

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

ArtD
A 5164mas
673478
26 2.58

Stabilimenti Poligrafici Riuniti - Bologna - 1921

5.

ALLA MEMORIA

DI

# SANDRO ROSSO

FRATELLO MIO

NON DIMENTICATO

*Ecco un libro sbagliato.*

*Sbagliato, anzitutto, pei così detti intellettuali: che non potranno interessarsene in nessun modo. Dal momento che la letteratura drammatica non è per essi che un « genere letterario », e dal momento che l'ortodossia estetica corrente ha abolito i « generi letterarî » è evidente che la letteratura drammatica* non esiste. *Esiste solo la Poesia, col P maiuscolo. Alla quale tutti che si sentano possono accostarsi, senza bisogno di interpreti e di interpretazione. Che una certa Poesia, chiamata formalmente drammatica a causa delle sue esteriorità dialogiche, possa esser recitata su alcune tavole ed entro alcuni scenarî, ecco una cosa che ha poca importanza per l'arte. Quel che preme, è il lirismo che talvolta, nei veri poeti, a dispetto delle loro forme drammatiche, s'innesta su di esse, e vi fiorisce, con parole non traducibili nè in altra lingua nè nella recitazione di altra persona:*

*masse verbali il cui valore si intende e si assapora direttamente, senza intrusione di intermediarî. Al contrario, là dove e in quanto coteste forme letterarie si servono di certi meccanismi teatrali, esse non sono più « arte pura ». Quindi è che anche oggi qualcuno, dopo molto arzigogolare, è arrivato buon ultimo, ma fieramente, a mettere anche lui da parte, come non-arte, le farraginose invenzioni teatrali di Guglielmo Shakespeare. Che cosa importerà mai a costoro sentir parlare d'interpretazione scenica? Essi sanno che esistono due personalità distinte: quella dell'autore e quella dell'attore. Leggendo l'opera, si conosce l'autore. Vedendola a teatro, si ascolta l'attore. La parola interpretazione denota un'utopia, e chi ne discorre è un illuso.*

*Per contrasto, quegli ingenui che nel teatro credono ancora, come in una forma d'arte — ossia quelli dello scarso pubblico rimasto fedele al teatro di prosa nonostante la travolgente concorrenza del libro e del* Cinema *— giurano tuttora che l'opera drammatica non si intende e non si gusta se non alla prova della ribalta. Quindi troppo spesso costoro non la conoscono se non attraverso l'attore. Quindi delle deformazioni e delle falsificazioni che troppo spesso l'opera subisce pel tramite dell'esecutore, essi non s'avvedono.* Gli Spettri *per loro son quelli di Zacconi, e le* pochades *francesi son quali le recitano i Galli-Guasti-Bracci. L'attore per essi è sacro.*

*E il culto che di fatto essi professano verso gli artisti della scena è tale, da farli scandalizzare profondamente di chi osi intaccarlo. È noto che in Italia si può sputare su d'Annunzio — ma non fare degli appunti a Dina Galli, pena una valanga di lettere insultanti, e l'esposizione al disprezzo della folla. Se per caso qualche frequentatore di teatri leggerà questo volume, di certo considererà come altrettante eresie, dette per smania di originalità o di peggio, quello che intanto all'intellettuale non sarà apparso se non banalità ingenua, e sopra tutto inutile.*

*Si potrebbe non difficilmente rispondere agli esteti, dimostrando che l'arte drammatica crea presupponendo, idealmente se non sempre materialmente, un'integrazione scenica; in vista della quale produce le sue opere, che soltanto sulla scena, o reale o (che in fondo è lo stesso) intensamente suggerita al lettore, vivono la loro vita. Si potrebbe facilmente rispondere agli altri che gli attori sono « artisti », se non d'ordine « inferiore », certo non di specie superiore a qualunque artista: e che perciò, come qualunque artista, talvolta vincono le loro prove, e talvolta le falliscono; nè,* se aliquando bonus dormitat *nientemeno che* Homerus, *c'è ragione di credere* a priori *che soltanto Zacconi, o Guitry, o Moissi, non possano* dormitare *mai.*

*Ma tutte queste cose sono svolte, più o meno am-*

*piamente, nel corso del volume: e chi vorrà leggerle le leggerà. Qui si può accennare soltanto a questo: che siccome, giustamente o ingiustamente, le opere drammatiche si diffondono e si conoscono alla ribalta, le questioni relative alla loro esecuzione rientrano nel novero delle questioni di cultura; e come tali possono interessare qualunque pubblico, compreso quello intellettuale. Di fatto, se non di diritto, l'arte drammatica è « in funzione » dell'interpretazione scenica; questa ha avuto un'importanza, un'influenza decisiva su quella; non solo la tecnica, ma la concezione stessa del poeta tragico o comico è ed è sempre stata in diretta dipendenza dei modi di esecuzione dell'opera sua; dagli autori greci ai latini, da Shakespeare a Molière, da Goldoni a Ibsen e sino al nostro buon Ferrari (tutti direttori di teatri e di compagnie), nessuna innovazione e nessuna riforma s'attuò mai nell'arte drammatica prescindendo dall'interpretazione.*

*Si veda dunque se queste brevi note — di carattere così modesto e « quotidiano », che l'autore non avrebbe voluto firmarle se non con la minuscola sigla che le contrassegnò sui giornali dov'esse per la maggior parte videro la luce; note dove non si pretende di dare* nessuna nuova interpretazione *ma solo di porre le personalità degli attori di fronte a quelle degli autori per vedere sino a che punto esse concordino, per studiare sino a quali limiti di decenza gli uni siano, come dovrebbero essere, a servizio degli*

*altri — possano attirare l'attenzione di qualche spirito colto, o di qualche spirito pratico, sulle questioni non inutili da esse proposte. La critica non può creare, e nemmeno può fecondare un'arte nuova. Ma può essere strumento di cultura; e di rifare la cultura e il gusto del pubblico, dicono che in Italia ci sia bisogno.*

s. d'a.

# ERMETE NOVELLI
# COMICO DELL'ARTE

---

Per l'annunziato ritiro dalle scene di Ermete Novelli (novembre 1914).

Novelli se ne va.

Non soltanto da Roma; ma, dicono, dalle scene. Definitivamente? Dicono; per quanto ci riesca impossibile pensare che nelle prossime o lontane feste di beneficenza il mascherone di Novelli non riappaia più, a concedere il monologo di rito; pensare che nelle principali serate della nuova compagnia da lui diretta, Novelli non ritiri fuori il suo *Papà Lebonnard* e magari la sua *Gerla di Papà Martin;* pensare che, quando gli càpiti sottomano, in una qualsiasi commedia, un qualsiasi caratterista alquanto burbero e alquanto benefico, egli non si rimetta la sua parruccaccia rossa e non faccia inserire il suo nome stampato in grassetto nel programma. Ma insomma, ufficialmente, Novelli se ne va; cessa dalla sua fatica quotidiana d'attore, in cui è durato quasi cinquant'anni; salirà sì tutti i giorni il palcoscenico, ma soltanto a diriger le prove; la sera, piglierà l'abitudine d'andare a letto. Una lieta novità per lui. Una novità, confessiamolo senza ipocrisie, non lieta per noi.

Chè per questo artista famoso, il cui successo di attor

comico fu per un trentennio così pieno e indiscusso, e il cui successo di attor tragico fu, pur attraverso lotte e difficoltà e discussioni vivissime, raggiunto tuttavia e imposto vittoriosamente al pubblico se non proprio alla critica; per questo attore di cui tutti, specialmente in questi ultimi anni, col declinar delle sue forze fisiche e con l'affinarsi della nostra cultura, scoprono accanto alle grandissime virtù i gravissimi difetti; per quest'attore, che non è stato mai un vero « primo attore », e pure è, tra i nostri viventi, il massimo; per quest'attore di cui non si stampano se non lodi stereotipate e non si sussurrano se non censure sempre più aspre; per quest'attore noi serbiamo, nonostante ogni riserva, una simpatia nascosta e un sorriso bonario. La stessa simpatia e lo stesso sorriso che la culta e difficile e sterile generazione nostra ritrova, ne' suoi buoni momenti, per le più caratteristiche figure di quella facilona e genialoide e incolta e « italiana » generazione, di cui si dice ora tanto male, che l'ha preceduta.

Ermete Novelli s'inquadra così bene in quella generazione. Fra quegli spiritosi giornalisti e quei pittori alla brava. Fra quei commediografi ingenui e quei prosatori superficialoni e garbati. Fra la poesia verista-sentimentale e il socialismo di Edmondo De Amicis; fra i libri di Mantegazza e di Barrili, e il *Don Chisciotte* e il *Fanfulla*. Così bene. È una delle figure più geniali, più vive e più rappresentative delle qualità di quel suo tempo. Ed è il continuatore e assertore *monstre* d'una delle tradizioni più o meno simpaticamente « italiane » di tutti i tempi: quella del comico.

***

Il comico italiano, a dirla fra noi, non sarebbe propriamente, malgrado gli entusiasmi pazzi da lui suscitati per secoli in tutto il mondo, il tipo del vero e diligente e coscienzioso artista. Il comico italiano è ben più foggiato pel plauso della gran folla che per la fine comprensione dell'intelligente. Il comico italiano non è stato mai e non è colto. Il comico italiano ha della felicissime qualità di intuito e di espressione, di cui però si vale in modo quanto intenso altrettanto limitato. Voglio dire che il comico italiano — quello tipico — non è mai stato e non è, ancor oggi, se non l'antico *commediante dell'arte*; l'improvvisatore, l'esecutore e sfruttatore geniale di determinate situazioni sceniche, dalle quali non saprebbe uscire e non esce, e in cui, ad ascoltarlo dieci volte in fila, si ripete con desolante monotonia. Perchè l'indescrivibile meraviglia suscitata — sin dal tempo degli « scenarî » a soggetto — dalle sue portentose facoltà improvvisatrici, non conserva tutte le sue ragioni di sussistere quando si pensi alla uniformità di situazioni che quegli abbozzi di commedie — e anche le commedie nostre, moderne, scritte — presentavano — presentano. Il comico italiano, allora e ora, sapeva e sa, con naturalezza prodigiosa, ridere, piangere, implorare, comandare, insospettirsi, aver paura, pigliar la posa nobile e quella servile, simular lo stupore e lo strazio, sviluppare smorfie e giocar d'occhi, far l'ubbriaco e far l'epilettico, leggere una lettera, tre-

mare, impallidire, morire, parlare come si parla all'osteria e come si parla a un sovrano e come si parla a un'amante e come si parla al proprio bambino, trarre tutti gli effetti da una pausa seguìta a un frastuono, strappar l'applauso con un improvviso abbassamento di voce dopo un urlo; tutto questo sa, e molte (o forse poche) altre cose ancora; e adopera questa sua valentia di frammentaria imitazione e riproduzione in tutte le occasioni che gli paiono adatte, applica insomma questo formulario alle *battute* che il suggeritore gl'imbocca e ch'egli riporta mentalmente nel casellario delle sue « categorie » fisse. Quindi egli non interpreta, ma *dice*; ha delle parole che sottolinea *sempre*, ne ha delle altre che pronuncia *sempre* sottovoce; ha dei gesti che usa invariabilmente per una data espressione, altri che serba per un' altra. Egli insomma dà rilievo alla parola, tutt'al più alla *battuta*, qualche rara volta alla scena; *ma non al carattere*; e men che mai alla commedia.

Chè il comico italiano — quello tipico — non soltanto è incolto, non soltanto non studia; ma, contro un'opinione assai diffusa, *non capisce*, non è intelligente, non va oltre il senso immediato delle frasi che deve dire, non si preoccupa mai di risalire (nè saprebbe) da quelle frasi alla ricostruzione d'una persona, alla penetrazione d'un'anima. Quindi, se qualche volta gli capita di *imbroccare* il carattere del personaggio che rappresenta, le ragioni possono essere varie: la perfetta conformità di quel personaggio al *ruolo* dell'attore, la casuale rassomiglianza di certe sue qualità con quelle dell'attore stesso, la esattissima e inderogabile delineazione del carattere nelle parole e nella didascalia della *parte*, i consigli (per un caso insolito

ascoltati) dell'autore. Ma lo spettatore non s'illuda che il comico abbia *capito*. Chi di comici ha pratica sa come ciò non accada che rarissimamente.

E queste caratteristiche, comuni a quasi tutti i nostri attori, non s'attenuano ma anzi culminano nei così detti grandi artisti, nei « mattatori ». Per grande attore, infatti, non s'intende già quello che sia al caso di meglio comprendere e sviscerare e rendere una creatura d'arte: ma quello che abbia più eccellenti qualità tecniche: di mimica, di dizione, di fisionomia, di gesto. Questione, dicevo prima, d'intensità. Anzi, spesso questa intensità è a scapito della versatilità: e mentre accade talvolta che attori secondarî sappiano abbastanza trasformarsi e rinnovarsi a seconda dei diversi personaggi che rappresentano, il grande attore, appunto perchè ha « lo stile suo », è sempre lo stesso, riconoscibile a mille miglia, col tremito d'*Osvaldo* anche nelle mani di *Lambertini*, con le occhiate di *Geronte* anche nella faccia di *Nerone*. Nessun aggettivo, nelle cronache teatrali, vien prodigato più abitualmente e più inopportunamente che quello di « proteiforme » a tutti i *mattatori* della nostra scena. Nessun attore in verità si tramuta così poco come il « grande attore ». Nessuno quanto lui persiste a considerare, di fatto, la tragedia o la commedia che rappresenta, come la vecchia commedia dell'arte, come un puro e semplice canevaccio, una trama, uno schema, offerto alla sua abilità perch'egli vi possa inserire e ricamare i suoi consueti virtuosismi tragici e comici. Ora questi virtuosismi sono, talvolta, sbalorditorî; sicchè non soltanto il pubblico, anche il critico sorge e applaude. Ma, per poco che vi ripensi su, s'av-

vede poi di aver applaudito non *Amleto*, nè *Tartufo*, nè *Cyrano*; ma Garavaglia o Salvini o Zacconi. E in questo senso è verissimo che il grande attore non eseguisce, ma « crea » : crea (purtroppo) un suo unico immutabile tipo, più o meno vero e umano, al quale adatta tutti i personaggi che vien via via raffigurando. Di qui la scelta dei repertorî, tutti simili e tutti mostruosi, delle principali nostre « celebrità » comiche e tragiche.

***

Sarà dunque far torto a Ermete Novelli dire ch'egli è stato, nella gran famiglia degli attori italiani di questi ultimi tempi, il più autentico e il maggiore? Novelli è l'uomo, ha detto Boutet, *nato per recitare* : e recita infatti — nonostante i suoi grandi difetti, anche tecnici — prodigiosamente. Nessuno è padrone come lui della smorfia comica, nessuno come lui sa fissare una macchietta in pochi tocchi vivaci, in una inflessione di voce, in un gesto, in una occhiata. Non abbiamo avuto, in questi ultimi venti anni, un altro comico che possedesse la decima parte delle sue risorse. « È perfetto nelle risa e nelle lacrime » disse di lui Sarah Bernhardt. Ha l'intuizione fresca e diretta della natura, ha innato il senso della scena, ha il fiuto della platea. Ha portato in giro trionfalmente pel mondo, davanti a pubblici non sempre e non del tutto sciocchi, personaggi di vecchi pasticci scenici che non erano uomini ma fantocci impagliati. Ha

salvato, con tagli e aggiunte sue, lavori pericolanti o già irrimediabilmente caduti. Ha, con un gesto o con un motto subitaneo, riparato venti volte a *pàpere* e a disastri scenici, suscitando uragani d' applausi. Ma da quando Giuseppe Pietriboni lo scaraventava giovinetto sul palcoscenico dei *Fiorentini* a Napoli, a risollevare, improvvisando, le sorti della farsa che un *brillante* maldestro faceva languire — sino a queste sue ultime recite in cui egli ha continuato a rimpastare, alterare, trasporre da un'opera all'altra battute e scene intere, in prosa come in verso, in commedia come in tragedia, in Dumas padre come in Shakespeare — egli è rimasto sostanzialmente il portentoso comico dell'antico « scenario » a soggetto.

Non che non abbia studiato, o creduto di studiare: non che non abbia avuto, o desiderato sinceramente di avere, intenti artistici. Ma con che mezzi; e in che modo! Gli costò denaro, lacrime e disinganni la sua lotta per « imporsi » anche nel genere tragico; ma egli andava a pigliar di petto l'eterno *Luigi XI* di Delavigne; o aveva il coraggio di fare, con quella corporatura massiccia e dominatrice, l'anemico e impotente Amleto. Recitava con fede il suo Shakespeare, ma ridotto a mal partito; il suo Goldoni, ma mutilato e cosparso di *soggetti*; e, le sere che vedeva poca gente in teatro avvertiva i suoi comici: — Attenti, ragazzi, chè stasera *si salta*. — Profuse decine e forse centinaia di migliaia di lire nel primo generoso tentativo di una *stabile* romana, la « Casa di Goldoni »: ma vi rappresentava *Kean* e *La grande maniera*. Che dire della cultura affannosa e saltuaria di cui andava in cerca, delle sue simpatiche manìe d'antiquario e quasi

d'esteta? E intanto nei capolavori dei classici e nelle commedie dei moderni dormivano *parti* che sembravano scritte per lui, per le sue capacità mimiche, per la sua inaudita potenza di colorista; ed egli passava, senza mostrare d'averne sentore.

Si può dunque dire sproposito più grande di quel che pure è stato proferito da tutti i critici su tutti i giornali, e ripetuto appunto nell'occasione di questo suo addio alla ribalta: che, cioè, Novelli ha popolato la scena di creature infinitamente varie; che ha « interpretato » innumerevoli opere, d'innumerevoli gradazioni, dalla tragedia classica alla farsa; che è, anzi, non soltanto un creatore, ma un inesorabile trasformatore e rinnovatore di sè stesso?

Per noi, è evidente tutto il contrario. In quest'ultimo ventennio almeno — quello in cui noi giovani l'abbiam conosciuto — Novelli, creatura di quel basso romanticismo importato di Francia che molto piacque al pubblico borghese, foggiò un tipo unico, a cui è venuto prestando le parrucche e gli abiti di tutti i personaggi che gli son capitati tra mano, anche di quelli anteriori, classici, e, per caso, di quelli posteriori, del teatro verista o altro. E cioè (non dimentichiamo che egli assunse il ruolo di *caratterista* a soli ventisei anni) un bel tipo di vecchio, tra burbero e benefico, avente senz'alcun dubbio pur nella sua maniera note veracemente e spontaneamente umane: nelle quali è tutto il segreto del suo successo. Perciò appunto il *Burbero benefico* di Goldoni sta al centro delle sue interpretazioni, è il suo capolavoro. Accentuando le qualità bonarie di quel tipo sino a farle divenire candide, Novelli ci ha dato *Travetti*, *Michele Perrin*, e tutta la

galleria de' suoi *papà*: *Lebonnard*, *Martin*, ecc. ecc., nei suoi prediletti atteggiamenti comico-sentimentali, che mandano in visibilio il pubblico domenicale. Accentuandone al contrario le qualità burbere sino alla ferocia, è giunto alle sue criticabilissime ma potenti incarnazioni di *Nerone*, di *Luigi XI*, di *Shylock*.

Fuor di questa cerchia, Novelli non è uscito, se non svisando così brutalmente i caratteri assunti, che neanche le sue qualità di virtuoso han potuto salvarsi.

Ma sono queste qualità, prevalentemente mimiche, che lo renderebbero prezioso nel cinematografo. E son queste stesse qualità mimiche, unite a quelle di dicitore scorretto ma incomparabilmente spontaneo, che lo rendono insuperabile nei monologhi. Qui gli si offre di solito una materia ancora informe, appena abbozzata, ch'egli viene plasmando e vivificando man mano che recita. Della naturalezza ch' egli raggiunge in que' suoi discorsi non è possibile si dia l'eguale: Novelli parla come se cercasse sul momento la parola che gli sfugge; ed ecco che la trova, l'afferra, la getta là felice — e fissa un lineamento, schizza una fisonomia, suscita un fantasma grottesco. La insulsa e graziosa freddura di *Gandolin*, che tutti sappiamo a memoria, riacquista nella sua bocca un sapore di novità e un valore d'ironia, di caricatura, di satira. L'effetto comico è irresistibile. Nessun altro attore — neanche i dialettali, neanche Benini — ce la potrebbero con lui in questo campo; che è infatti un campo di quasi improvvisazione: tanto mutano di forma quelle chiacchierate, sempre identiche e sempre diverse, da una sera all'altra.

***

Quindi è che anche coloro i quali ancora si perdono dietro la nostalgia d'un attore *interprete*, chiedendo a lui d'annullare il più possibile sé stesso per rinascere nell'opera del poeta, anche coloro i quali sono andati brontolando per anni e anni contro le incomprensioni e le profanazioni e gli arbitrî di Novelli — una volta seduti in una poltrona fra l'altro pubblico, divenuti pubblico essi stessi, non avrebber potuto e in realtà non poterono mai sottrarsi al fascino contagioso che dalla ribalta si diffondeva, mercè sua, nella platea. La ineguale ma potente virtù di Ermete Novelli è conquistatrice. In teatro, nulla le resiste. Anche l'uomo colto e armato di preoccupazioni letterarie, dinanzi ad essa cede, finisce con l'abbandonare ogni reale interesse (se ce n'è) per l'opera del poeta, e col seguire intento le sfaccettature che, ora bruscamente ora delicatamente, l'istintiva umanità del vecchio attore va ricavando dai pretesti che la *ficelle* teatrale gli fornisce. E, come tutto il resto del pubblico, anch'egli s'incanta a quegl'impagabili sorrisi furbacchioni e a quegli atteggiamenti di bianca ingenuità, a quelle sorprese amare e a quelle soddisfazioni feroci, a que' tremolii lacrimosi e a quelle trepidazioni gioiose, a quelle occhiate fulminee e a quelle occhiate indulgenti, a quelle conversioni, a quelle mutazioni, a quei passaggi, a quella psicologia frammentaria ma vivente, stupendamente vivente, e spesso profonda.

Oggi, il così detto uomo colto si guarda intorno. In

terpreti, non sembra che ne spuntino ancora. Ma vecchi comici di così ampie capacità, di così larga e sicura vena, di così potente architettura, sono ormai scomparsi. L'ultimo scompare in lui. E noi ci troviamo a salutarlo come il campione d'un'altra razza, ch'ebbe virtù di rigogliosa sanità, da noi irrimediabilmente perdute.

*1914*

# UN GIORNALISTA
# E IL TEATRO D'ARTE

Al pubblico nostro, uso a considerare il teatro come la più frivola delle arti — « arte » per modo di dire, divertimento e spettacolo vano e profano per eccellenza — dovè recar sorpresa il leggere, son più di dieci anni fa, nel romanzo di Eduardo Boutet intitolato *Quidam*, le parole con cui egli ne introduceva il protagonista — un critico drammatico, ch'era poi l'immagine dello stesso Boutet :

Che mai non rappresentava per lui, esaltato in una visione d'arte, quella gente infagottata e infarinata che si aggirava dinanzi alle lampadette della ribalta a vivere la vita delle creature palpitanti nel quadro scenico! Il dovere dell'attore gli pareva un dovere sacro; quell'immenso ammonticchiamento di tela, di carta, di legno, di ferro che è un teatro, gli sembrava un tempio nel quale qualcosa di religioso si compiva, nel quale si doveva penetrare e restare così come in una chiesa per chi ha la fede; e dire di quanto si svolgeva nello scenico avvenimento per quel che uno scrittore aveva veduto, per quel che un attore rivelava, costituiva per lui tale un ufficio che non riusciva a sorridere quando gli amici gli ripetevano allegramente ch'egli esercitava nientemeno un apostolato.

Il fatto molto semplice e anche parecchio indifferente per il quale una persona acquistando un biglietto a un bottegaio da teatro, si sdraia in una sedia sperando dimenticare, in una qualunque distrazione, di allegrezza o di

commozione, le faticose e oziose cure di una giornata, acquistava invece per lui proporzioni di avvenimento alto e solenne: pel quale occorreva nè più nè meno una preparazione e una fede di iniziato. E mentre intorno a lui la sala del teatro ferveva di luce e di bellezza, di chiacchiere e di festività, egli si raccoglieva, assorto, provando stupore e stizza perchè quella folla non seguiva il gran mistero discendente delle nuvole piamente prostrata nella contemplazione estatica.

Questo senso « religioso » del teatro fu la personale, essenziale caratteristica di Eduardo Boutet; che distingue nettamente, senza possibilità di confusione, la fisonomia di lui da quella di tutti gli altri critici nostri. Nel nostro paese, l'ufficio di giudice teatrale, ch'è poi il più delle volte molto affine a quello del cronista, induce in chi lo professa, e per effetto d'abitudine, e per la povertà della materia che gli vien solitamente sottomano, a un certo scetticismo e al divagar grazioso e ironico della *causerie* alla francese. È anche il metodo, chi sia capace d'usarlo con arte, per aver successo e seguito fra i lettori. Ma Boutet! Boutet arrivò a' suoi cinquantanove anni, attraverso le delusioni più sfibranti che uomo fidente in un'idea abbia mai sopportato, con le convinzioni de' suoi diciotto, e con la serietà e la preoccupazione del suo apostolato, immutabili. « Fede, mistero, religioso, santo, sacro », sono appunto le parole che s'incontrano più frequenti ne' suoi scritti. Poteva accadere che scherzasse, forse nello stesso numero del giornale in cui Boutet scriveva, l'autore dell'articolo dove si trattava di politica, di pace, di guerra, o che so io: ma non scherzava lui, Boutet. Perchè potevano esser mestieranti gli altri: lui si sentiva sacerdote.

E poichè effettivamente egli viveva tutto assorto nella

coscienza di questo suo sacerdozio, e della missione ch'egli s'era assunto — quella di riportare il teatro, scaduto in bassezza di spettacoli vani, *a dignità d'arte*; — e poichè la spiegazione del dramma della sua povera vita ebbe ed ha relazioni strettissime con la trattazione e la soluzione dei problemi del nostro teatro, che, come tutti i reali problemi d'arte e di cultura, son serî, e son *nostri*, e sono eternamente attuali; non sarà inutile sostare un momento, nell'occasione della sua scomparsa, a ricordar la vita e l'idea di Eduardo Boutet.

## II.

Accade un po' dei giornalisti come degli attori: che la loro opera, avendo carattere momentaneo e quotidiano, non sopravviva alla loro morte: e non c'è chi possa poi ricordarla e discuterla, se non tra chi n'abbia avuto in tempo diretta e personale conoscenza. Che sappiamo e che sapremo mai, noi giovani, di Gustavo Modena e d'Adelaide Ristori? Parole. Che sappiamo e che sapremo mai delle famose critiche giornalistiche, che Eduardo Boutet sparse ne' quotidiani in voga durante la sua giovinezza, ora introvabili sin nelle biblioteche, introvabili a lui stesso che in questi ultimi tempi non ne serbava più se non il ricordo?

Una fama le ha accompagnate nell'ambiente teatrale: la fama d'una grande severità. Per lo meno, chi le rammenta, ebbe questa impressione: che Boutet «stroncasse».

E certo l'austerità del suo sogno d'arte non doveva consentirgli che parole severe; ce ne persuadiamo facilmente, sol che si voglia ripensare a quel che fu visto sulle nostre scene nell'ultimo trentennio. Con qualche raro capolavoro, nordico, o latino, o paesano, e qualche saggio di naturalismo nostro e straniero, i teatri italiani accolsero un'abbondante produzione francese di tutti i generi, dagli avanzi del romanticismo sino alle avvisaglie del *Grand Guignol*; e i tentativi nazionali, quasi tutti pallidi e incerti, di naturalismo, di psicologismo, e de' così detti « teatro di pensiero » e « teatro di poesia ».

Boutet, fresco del ricordo del povero periodo teatrale che in Italia aveva preceduto questo; tutt'altro che illuso dai nomi del Cossa, del Cavallotti, del Marenco, del primo Giacosa e dello stesso Ferrari; pienamente consapevole degli sforzi, che sebbene con esito mediocre, si compivano pur nel chiuso ambiente della nostra modesta cultura per giungere ad afferrare qualcosa di vivo e vitale; teneva l'occhio vigile a tutti i tentativi, e li seguiva, e li notava. Ma il desiderio di rinnovamento non velava a' suoi occhi la loro effettiva miseria: della quale era indicatore sicuro, e, dicono, spietato.

Documenti di tale sua attività critica, che fu enorme, e che oggi sarebbe interessantissimo riaver tutta sott'occhio, purtroppo non è facile rinvenire: almeno per ciò che rientra nella prima metà di quel trentennio, e cioè sino alla fine del secolo scorso. A me è capitato di poter consultare certe annate del *Don Chisciotte* (1889), del *Carro di Tespi* (1890-91) del *Folchetto* (1893), dove Boutet già tratta Sardou (fatta eccezione pel *Rabagas*)

come lo trattiamo noi oggi; stronca certi autori di nostra conoscenza (c'è nel *Don Chisciotte* un'amenissima presa in giro del Costetti); e già si batte contro la bestialità dei comici e del pubblico, per la costituzione di compagnie stabili, sussidiate dal Ministero dell'Istruzione, aventi un repertorio artistico.

Ma quando si arrivi in tempi più vicini a noi, e si dia un'occhiata alle collezioni, più facili a ritrovarsi, de' periodici redatti interamente da lui, Boutet (*Le Cronache Drammatiche*, 1899; *Le Cronache Teatrali*, 1900-901) e gli articoli da lui pubblicati in questi ultimi anni su giornali e su riviste, non c'è dubbio che questo vocabolo « severità » vada per lo meno amputato della prima sillaba, e ridotto alla semplice « verità ». E verità in forma solitamente assai men feroce di quel che sia in uso raccontare: animosa sì, ma tutta agitata da quel fervore sacro per cui l'arte sola importa, tutti i riguardi più o meno personali non significan nulla; da quella furibonda volontà di conquistare, di persuadere, contro cui aveva ribelle l'indifferenza del pubblico, l'incomprensione degli uomini di teatro, e il suo stesso faticoso stile, che pareva non volerglisi mai piegare all'idea.

C'è infatti in quel suo stile ingrato, chi ben l'osservi, l'indice palese del segreto tormento di tutta la sua insoddisfatta e delusa vita. Boutet non aveva avuto un'istruzione regolare, non aveva fatto studi classici, non aveva conoscenza di greco e di latino; e nel suo veemente amore pel teatro s'era avventato con un impeto disordinato su tutta la letteratura drammatica di tutti i tempi, e s'era fabbricato su quella, a sorsi avidi e intensi, la sua cul-

tura : di cui rimangono testimoni solo chi ieri l'abbia udito parlare e chi oggi scorra il catalogo della sua superstite, caotica biblioteca. Teatro italiano delle origini e teatro spagnolo, teatro francese e teatro inglese, teatro greco e teatro romano, teatro delle maschere e teatro moderno, teatro indiano e teatro giapponese, attraverso testi originali, traduzioni, ricostruzioni, interpretazioni, Boutet aveva cercato di conoscere, sondare, vagliare, possedere tutto.

Da quella cultura, che lo aveva reso ben consapevole della grandezza dell'arte da lui adorata, egli moveva verso il suo sogno di richiamare il teatro alle antiche e a nuove bellezze. In un tempo in cui gli eruditi del suo paese non avevano un proprio credo estetico ben netto, non poteva averlo lui, che procedeva guidato unicamente dalla sua intuizione, e che pure con questa sola guida andava diritto e coglieva giusto. Era, la sua, una critica essenzialmente tecnica : ma non nel senso retorico e tradizionalista della parola, chè nessuno fu mai più aperto ad ogni idea nuova, e pronto a rinnovare anche sè stesso; bensì nel senso ch'egli *sentiva* d'istinto, come per un profondo avvertimento della sua intima natura, gli elementi eterni che costituiscono il dramma, che costituiscono la commedia, e ne fiutava la presenza o ne svelava l'assenza con una sùbita conquista vittoriosa.

Senonchè, dare analiticamente le ragioni di questa conquista, spiegare la via per cui egli v'era pervenuto, delucidarla agli altri e a sè stesso logicamente e nitidamente, era il suo affanno. Egli si sforzava di renderne e di rendersene conto, con una sincerità violenta che appariva

nel suo stesso linguaggio rotto e sprezzante di grazie, preoccupato solo di essere nudo pensiero. Ma in realtà spessissimo non faceva che tornare ad asserire dogmaticamente la sintesi delle proprie impressioni, lasciando la dimostrazione della loro giustezza fra le righe, o tutt'al più accennandola in proposizioni secondarie o frammentarie. Dalle quali noi oggi, convinti della loro verità per altre vie, possiamo rileggendole aver la riprova ch'egli aveva sentito giusto; ma che allora non potevan valere, da sole, a dimostrare e a persuadere: se non per quei pochi che sentissero come lui.

## III.

Perciò, contro quanto han mostrato di credere coloro che di Eduardo Boutet hanno scritto e parlato in questi giorni, la maggiore importanza dell'opera sua non risiede nella sua critica di lavori e d'autori drammatici, ma nella sua critica di attori e d'interpretazione scenica. Chiunque apra i suoi volumi più caratteristici, dalla raccolta delle *Cronache teatrali* e della *Cronache drammatiche* ai suoi romanzi e bozzetti di teatro (*Quidam, Il madro, Sua eccellenza San Carlino*), dai suoi opuscoli e conferenze su *Adelaide Ristori, Gustavo Modena, Giovanni Emanuel, La mia follia,* alle sue recentissime *Cronache di Caramba* (1913), non può non accorgersi che la sua prima, viva, costante preoccupazione è rivolta lì: verso gli attori. E questo per molte ragioni.

Prima di tutto pel fatto concreto, storico, innegabile, che noi italiani, mentre non abbiamo una grande tradizione d'autori drammatici e comici, ne abbiamo una senza confronto più importante e gloriosa di esecutori, che va dalle vecchie compagnie delle *maschere* ai nomi di Gustavo Modena, di Adelaide Ristori, di Tommaso Salvini, di Ernesto Rossi, di Giovanni Emanuel, di Eleonora Duse, di Ermete Novelli.

Ora questo fatto ha creato, nella realtà della nostra vita di teatro, un disequilibrio e un capovolgimento di valori, per cui l'attore è tutto e l'autore è nulla: l'attore è, invece che il fedele esecutore, il despota; e l'autore è, invece che il creatore, l'umile fornitore del canevaccio, dello schema-pretesto, su cui il comico verrà poi a ricamare le soggettive meraviglie della sua virtuosità.

Di qui, i quattro quinti de' guai dell'arte drammatica nazionale. Perchè essendo l'attore italiano, forse più che i suoi confratelli di tutti gli altri paesi, altrettanto ricco di prodigiose doti naturali quanto scarso di vera intelligenza e privo di cultura, accade che il dominio della scena resti affidato unicamente al suo istrionismo e alla sua avidità dell'effetto e dell'applauso: coi quali debbon fare i conti tutti i disegni, tutti i tentativi, tutte le raffinatezze o le audacie del poeta. Quindi non è praticamente possibile attuare nessun rinnovamento nel nostro teatro, se prima non si attui il rinnovamento della mentalità di chi lo spadroneggia: ossia dell'attore.

Boutet poi, figlio del suo tempo, in cui ferveva e ferve, accanto e avanti ancora alle aspirazioni verso una arte nuova, il desiderio d'un allargamento dei limiti della

nostra coltura verso il pensiero e l'arte di tutti i tempi e di tutti i paesi, doveva incontrare e incontrò di fatto nell'ignoranza del comico italiano il principale ostacolo alla attuazione del vastissimo desiderio. Il comico e il capocomico ignoravano e ignorano i nomi di Eschilo e di Aristofane, come i nomi di Ibsen e di Hebbel: e, quando taluno avesse fatto accettar loro le opere di questi poeti, essi le avrebbero certamente messe in scena con gli stessi metodi usati per *Fernanda* o per *Andreina*.

Urgeva dunque, prima d'ogni altra cosa, per chi volesse propugnare il teatro d'arte, combattere l'incoltura e l'istrionismo dei comici. Fu questa la principale, incessante battaglia che Edoardo Boutet combattè per tutta la vita.

Diciamo subito che la combattè coi mezzi più facili, più piani, e cioè più adatti allo scopo; cercando di parlare un umile linguaggio comprensibile a tutti, partendo dalle più modeste affermazioni tecniche per salire ai suggerimenti in tono più elevato; lasciando spessissimo il fare severo per quello indulgente. Ma con che passionato amore, ne abbiamo la riprova in *Quidam*.

*Quidam* è il racconto dell'amore d'un critico per una attrice: la tradizionale comica italiana, « virtuosa » ed incolta, ch'egli vagheggia di trasformare in un'artista vera, sotto la propria fervida guida. L'attrice corrisponde all'amore del critico, ma non intende la sua idea: è pronta a dargli sè stessa, ma non a sacrificare i suoi immediati successi pel sogno, a lei nebuloso, dello strano amatore. Ed egli, deluso, l'abbandona.

Su questo magro schema, Eduardo Boutet ha voluto

costruire il « romanzo della scena ». In realtà, di abbastanza felice in esso non v'è che la pittura frammentaria di alcune scene della vita dei comici: il resto è ingenuità, e le persone che l'Autore v'ha descritto (a cominciare da *Quidam*, che non ha neppure un nome) non vivono, non hanno altro valore che quello didascalico d'un simbolo. Ma appunto per questo, il libro dà la chiave del pensiero di chi lo scrisse, e svela la sua visione e il suo tormento di critico. Letto *Quidam*, si illuminano d'una luce riflessa tutte le minime note e noterelle che Boutet ha prodigato per trent'anni, settimanalmente, quotidianamente, su tutti i periodici e su tutti i fogli nei quali scrisse: e tutte si ricostituiscono in una rigorosa unità, in cui la loro apparente futilità assume quasi un valore ideale.

In un paese come il nostro, dove la critica dell'interpretazione scenica non esiste — essendo concepita soltanto sotto forma di *soffietto*, per cui l'attore illustre gode d'una inviolabilità che i più insigni poeti e artisti hanno ignorato, e il giovane attore è sempre piaggiato, lisciato, accarezzato, verso quel grande avvenire che gli si predice tutti i giorni — è commovente notare la pazienza, la ostinazione, e (abbiam già detto la parola) la religione, con cui Boutet, inforcati gli occhiali, cerca sera per sera, durante trent'anni, di insegnare, di consigliare, di persuadere comici e capocomici a mille piccole e grandi cose. Egli fa la predica a Emma Gramatica perchè non abusi delle sue qualità di spontaneità, ma serbi una linea, si contenga in un freno, non si divincoli a quel modo in una libertà che è sciatteria, e sopra tutto cerchi di entrare nello spirito delle creature che rappresenta e non già di

adattare quelle creature a sè; rimprovera Irma che recita una certa commedia contro voglia, senza il rispetto dovuto all'autore; strapazza Giuseppe Bracci, che non ha buona dizione; raccomanda a Tina di Lorenzo di non credere a' suoi primi successi; ammonisce Elisa Severi, Teresa Franchini, Antonio Gandusio, Amerigo Guasti, Ines Cristina giovani, che non è ancor tempo di salire alle *prime parti*, che non abbian fretta o si rovineranno; predice a Luigi Carini che, se continuerà a non studiare, fidandosi delle sue doti naturali, finirà nient'altro che uno dei soliti « primi attori »; si allarma della notizia che Giacinta Pezzana promette di recitar Dante con una speciale messa in scena — o a che potrà servire un apposito apparato scenico, per dire Dante? —; non esita a dichiarare a Sarah Bernhardt, venuta in Italia, che non è serio che una donna faccia delle parti da uomo; inculca il sacro rispetto ai testi, e rampogna crudamente l'uso delle « giuntoline », dei « soggetti »; s'inquieta coi capocomici per l'indegnità e l'infedeltà di certi scenari e di certo mobilio, suggerendo come l'uno e gli altri dovrebbero essere; deride il sistema dei « ruoli » e flagella l'uso delle « serate d'onore »; fa le sue osservazioni sulle tolette delle attrici. Ed esorta impresari e direttori a curar tutte le minuzie che contribuiscono a comporre il quadro scenico, con tutti gli elementi della scena, che giovano ad avvicinare l' illusione il più possibile alla realtà: cosicchè se la piglia con gli specchi che riflettono i lumi della ribalta, coi pompieri che si fanno veder fra le quinte, coi fiori offerti alle attrici e lasciati in scena all'ultimo atto delle commedie date per beneficiata, con

le ombre sul cielo, con la cattiva distribuzione delle luci, coi macchinisti incuranti, e, scendendo in platea, con chi vuol mantenere il teatro illuminato durante lo spettacolo per guardare i palchi invece che la scena, con chi arriva in ritardo, con chi interrompe l'azione applaudendo, con gl'intermezzi troppo lunghi, e perfino — nel 1899 — coi cappelli delle signore in platea!

Verso i grandi attori tipici, i « mattatori », egli fu di solito assai cortese: qualche volta troppo. La verità è ch'essi portaron tutti sulle scene delle qualità personali che oggi noi non avvertiamo più, e che pure giovaron, nei loro tempi, a romper gli schemi tecnici dell'antica recitazione. E inoltre, Boutet pensava che prendendoli con le buone, i suoi suggerimenti sarebbero stati ascoltati più facilmente. Elogiò dunque, pur con molte riserve, Gustavo Salvini perchè divulgava, solo o quasi solo, il teatro classico; elogiò senza riserve Ferruccio Benini, in uno studio ch' è l' apologia del nostro più delicato attore; elogiò Ermete Zacconi giovane, per certo suo coraggioso realismo (oggi degenerato) e perchè ci portava novità d'oltr'Alpe, alcune delle quali di straordinario interesse; rivelò e sostenne la grandezza di Eleonora Duse, con tanto calore, che si buscò perfino una sfida a duello, da un collega partigiano d'altra attrice più tradizionalista.

Infine, abbandonandosi tutto, con eccessiva ingenuità, al pensiero di veder attuare, almeno inizialmente, il vagheggiato disegno d'un teatro d'arte, sciolse un inno a Ermete Novelli fondatore della *Casa di Goldoni*. Già da molto tempo, negli anni più belli del prodigioso comico, Boutet l'aveva incuorato a uscire dal repertorio

della vecchia commedia francese per salire ad altre altezze d'interpretazione: Novelli vi si era avviato con sorte ineguale, precipitando in *Amleto*, e non persuadendo in *Otello*, ma toccando in *Shylock* altissime note. Quando egli annunciò l'intento di creare un grande teatro italiano, con criteri d'arte e di cultura moderna, Boutet fu raggiante. Ma la delusione seguì troppo presto. La *Casa di Goldoni*, di Goldoni non offriva che il busto in finto bronzo, e tre o quattro commedie recitate in bei costumi e entro un decoroso apparato scenico. Quanto al resto del repertorio, continuavano a predominarvi allegramente *Michele Perrin* e *Papà Lebonnard*. E le esecuzioni di questi e degli altri lavori s'ispiravano ai più vieti criteri della nostra pessima tradizione, per la quale intorno a un primo attore che *strafà*, si esibiscono gli elementi men che mediocri d'una mediocre Compagnia.

Fu un pianto. Novelli buttò al vento molte migliaia di lire, e il pubblico prese in uggia l'idea d'una Compagnia Stabile.

## IV.

Il pubblico; non Boutet. Boutet era, allora, forse il solo in Italia che continuasse a rimasticare cocciuto la vecchia idea. Il teatro d'arte, il teatro d'arte. Far conoscere al pubblico, che la ignora, la esistenza dei capolavori di tutti i tempi. Insegnargli le fonti del vero, del puro diletto. Persuader chi vuol ridere e chi vuol piangere e chi vuol pensare, che oltre alla *pochade*, al drammone e alla commedia a tesi, c'è Aristofane, e c'è Mo-

lière, c'è Sofocle e c'è Shakespeare, c'è l'antico teatro spagnuolo e c'è il moderno teatro europeo, c'è Ibsen e c'è Hebbel. Mostrare, finalmente, con che criterii si abbia ad eseguire un'opera d'arte, antica o contemporanea. Mettere definitivamente gli attori al loro posto. Degli spettatori, rinnovare il gusto, la cultura, le esigenze. Obbligare con un esempio indiscutibile — perchè il confronto sarebbe servito di scuola — anche le altre Compagnie comiche e drammatiche vaganti per l'Italia, a modificare radicalmente indirizzo e metodi. Fornire i mezzi tecnici adatti ai tentativi degli scrittori nuovi. Il teatro d'arte! Non si sarebbe attuato mai?

Certo che si sarebbe attuato. Ma occorreva compiere l'atto d'audacia con cui ogni nostra riforma teatrale si era iniziata, da Carlo Goldoni a Paolo Ferrari: sottrarre cioè la composizione e la direzione d'una Compagnia drammatica all'uomo incolto, interessato al successo facile e alla cassetta, all'attore insomma, per sostituirvi l'uomo di cultura. E conveniva, a poter disporre di un teatro apposito, con buoni macchinarii, buon arredamento e comparsame bene addestrato, fissar la sede della Compagnia, almeno per molti mesi dell'anno, in una grande città.

La città fu Roma, il teatro fu l'*Argentina*, l'uomo chiamato a dirigerlo fu Eduardo Boutet. Per volonteroso concorso di mecenati, della Società degli Autori di Roma, del Comune, della Reggia, di molta stampa cittadina che caldeggiò l'idea, la *Stabile Romana* aprì le sue porte.

Boutet non andò a cercare attori famosi. Chè, eccet-

tuata la vecchia Pezzana, non uno dei comici i quali costituirono la Compagnia era illustre. Solo verso il Garavaglia si era andata già iniziando, da qualche tempo, una grande aspettazione; e Cesare Dondini, quando venne, era simpaticamente noto. Ma chi fossero la Paoli, la Pieri, la Zambuto, la Viel, la Raspantini, la Bissi e Pieri e Falcini e Fabbri e Galvani e Mascalchi e De Antoni e Papa e Viotti e Bissi e Carminati e tutti i componenti quell'eccellente complesso di « generici » che per qualche tempo si godette all'*Argentina*, il pubblico certo non sapeva.

Eppure fu questa veramente la « buona » compagnia drammatica italiana : certo preferibile, dal punto di vista artistico, alle decantate vecchie compagnie in cui ogni *ruolo* era coperto (Dio ci salvi) da una « celebrità ». Boutet non fu, e non poteva essere, il maestro tecnico di questa gente. Ma fu ben lui che intese a plasmarla secondo una direttiva e un intento assolutamente nuovi.

E fece « cose da pazzi ». Volle andare in scena col *Giulio Cesare* di Shakespeare : e si presentò sul palcoscenico, ai nuovi attori, con Plutarco in mano, per spiegare loro chi fosse Antonio e chi fosse Bruto. Bisognò studiare. Bisognò badare a entrar nelle intenzioni degli autori, non a far bravate e tirate e belle uscite per gli applausi. Rispetto ai testi. Rispetto ai versi. Tagli oculati, e pochi. Nessuna aggiunta. Fino l'insofferente Garavaglia parve, per qualche tempo almeno, porre a servizio delle direttive nuove le sue personali qualità greggie di primo attore, e la sua straordinaria abilità di disciplinatore di masse. Si ottennero cose magnifiche. Tutti ricor-

dano il popolo nel *Giulio Cesare* e la folla dei *Ventri Dorati*. E certi interni, e certe squisitezze di scene delicate, e certe vaste composizioni di tragico orrore.

Per la prima volta in Italia, dunque, avemmo attori, personalmente non straordinari, coscienziosi però, ben vestiti, ben truccati, bene intonati, ben fusi nell'ambiente scenico, intesi unicamente a rendere la propria *parte* e a comporre, in perfetta coordinazione o subordinazione degli altri, il quadro scenico. Avemmo delle *comparse* che non erano *comparse*, ma popolo, soldati, plebaglia, o che so io, verosimilmente trasformati e abbigliati, cortigiani con calze di seta, romani antichi con gambe e braccia nude, senza più le incredibili maglie color roseo-sporco. Avemmo degli scenari non più di visibile cartone, ma d'illusione perfetta: scenari « di sogno » e scenari realistici. Avemmo finalmente delle porte che chiudevano, delle finestre coi vetri, delle stanze con parati e tende, dei mobili moderni forniti da negozianti di mobili moderni. Avemmo delle luci ben distribuite, avemmo una luna che non « friggeva ». Insomma, dall'indirizzo teorico sino ai più minuti particolari dell'esecuzione, si respirò un'atmosfera nuova, di ordine, di accuratezza, di coscienza, di scrupolo, di finitezza, assolutamente insolita.

Questo permise l'esecuzione d'un repertorio non mai visto. Eschilo e Shakespeare, Hauptmann e Sudermann, Molière e Goldoni, Calderon de la Barca ed i fratelli Quintero, Beaumarchais e Giraud, Portoriche e De Curel, Fabre e Donnay, Maeterlinck e Brieux, Wilde e d'Annunzio. E altro si apprestava, di Calidasa, di Euripide,

di Aristofane, di Marivaux, di Lope de Vega, di Ibsen, di Pinero, di Shaw. E si vagheggiavan già tipi di scenari nuovi, e molteplici innovazioni tecniche, da cui anche gli autori avrebbero potuto muovere per altre vie, ad altro teatro.

Ma non si era che all'inizio. Quindi, ancora, incertezze e saltuarietà nella scelta del repertorio; e ineguale successo degli attori che, sempre accurati, non sempre furono geniali; e innovazioni ancora timide in materia di interpretazione; e, talora, abuso di particolari archeologici e storici, con spese eccessive che poi costringevano ad economie inopportune; insomma, le manchevolezze d'una vasta impresa troppo nuova: il cui significato, in fondo, non era stato poi ben compreso nè dalla cittadinanza, nè dalla stessa stampa — sebbene un critico, Domenico Oliva, fosse riuscito a creare fra il suo largo pubblico, per la prima volta, in Roma, una corrente di reale interesse alla scena di prosa e al tentativo della *Stabile*.

Ma, in realtà, il germe disfacitore non era in nulla di tutto ciò. Era — e può dirsi adesso, che i protagonisti son morti ambedue — nel dissidio prima latente e poi palese fra l'uomo che doveva dirigere, Boutet, e quegli che doveva eseguire, Garavaglia. L'uno non poteva, necessariamente, fare a meno dell'altro. Ma l'uno intendeva e l'altro pretendeva dominare. Era la realtà della ignobile tradizione, contro l'idea nuova. E l'uomo che il pubblico vedeva e acclamava ogni sera, cioè l'attore, la vinse presto — spalleggiato da tutti, consapevoli o inconsapevoli — sull'uomo non visto ch'era l'inspiratore dell'idea non compresa. Boutet si ritirò, battuto: l'isti-

tuzione, rimasta senza più la sua ragion d'essere, precipitò. E in dieci anni — salvo la lunga parentesi della direzione Pierantoni, di cui è da rifare a parte tutta la storia, e in cui furon riprese con intelligenza molte delle tradizioni iniziali, tornandosi ad interessare il pubblico non agli attori (ch'eran singolarmente mediocri) ma al repertorio (di cui alcune parti furono eccellenti) — discese di gradino in gradino sino all'abbominio delle serate proletarie a cinque soldi l'ingresso, offerte da una compagnia di quint'ordine, con drammoni di Sardou e vecchie *pochades* francesi.

## V.

E Boutet, trattosi in disparte, riprese il suo paziente apostolato.

Tornò alla critica: prima sull'*Avanti!*, poi sulle maggiori riviste, *Rassegna contemporanea* e *Nuova Antologia*, dove ricominciò a seguire l'andamento del nostro teatro, e a predicar con l'antica lena le sue tesi predilette. Avrebbe voluto farlo in un grande quotidiano. Ma i grandi quotidiani amano affidar la rubrica teatrale a persone dabbene, che sappiano stare a pari coi cronisti mondani, e non seccare il pubblico con le prediche e con la eccessiva competenza tecnica: quindi in nessuno di essi ci fu un posto per Eduardo Boutet.

Dette anche molto del suo tempo all'insegnamento, dalla cattedra di storia del teatro che occupava nella Scuola di Recitazione di Santa Cecilia. Tentava di spie-

gare i suoi intenti ai futuri attori, specialmente in materia di interpretazione scenica; e cercava di immunizzarli contro i pregiudizi e gli usi barbari del palcoscenico. Ma, tra la folla degli incolti, ebbe pochi scolari capaci d'intenderlo; e anche quelli, saliti sul palcoscenico, dovettero quasi tutti piegarsi più o meno alle esigenze del capocomico.

Continuava intanto ad accogliere paternamente i giovani autori, a legger copioni — ne scorreva centinaia ogni anno — a prodigar giudizi e consigli. E anche in questo non sarà mai abbastanza benedetto per la sua sincerità. Chè quanti han pratica d'autori e di critici illustri, sanno com'essi, per evitare seccature e inimicizie, si sbrighino dei giovani con parole cortesi e benevole: che creano e mantengono illusioni tremende, per vite intere. Boutet, no. Boutet diceva la piena verità. Tolse molte illusioni: e fece del bene. Tanto più che sapeva farlo con una cordialità così aperta, che il bistrattato se ne riandava senza stizza, quasi racconsolato della propria delusione.

Alla Commissione Permanente per l'Arte Drammatica, presso il Ministero dell'Istruzione, Boutet partecipò sino all'ultimo con fede. Sognava sempre la ricostituzione del teatro d'arte; vagheggiava la riforma delle scuole di recitazione; e pensava un disegno che ponesse in utile relazione l'un istituto con l'altro.

Un giorno si trovò vicino a sfiorare un'altra volta il suo sogno fatto realtà. Fu al termine del 1912: gli Amministratori dell'*Argentina* gli offrivano di nuovo la dire-

zione della *Stabile Romana*. Parve che davanti a' suoi occhi già un po' stanchi si riaprisse l'orizzonte. Ma egli non si precipitò più a capofitto nella vecchia illusione: si mise in guardia. A quali condizioni? Sarebbe tornata in Roma, dal suo giro, la compagnia così com'era? Non la si sarebbe modificata degnamente? Non le si sarebbe dato il tempo di preparare il nuovo repertorio? Non si sarebbe dato a lui, Boutet, la facoltà di riformare la sua struttura e i suoi metodi di recitazione? Gli Amministratori, stretti per proprio conto da contratti ferrei, non poterono accettare le richieste di lui. Allora Boutet, sebbene con l'anima sconvolta dalla fremente aspirazione che aveva róso tutta la sua esistenza, sebbene sospinto anche dalle strettezze economiche famigliari, s'impuntò fermo sulla soglia della sua dignità, e non cedette. L'onesto Boutet, che da giovane, innamorato d'una attrice, non aveva esitato a stroncarla per una interpretazione mancata, e ne era stato messo alla porta; l'onesto Boutet che più tardi, carico de' suoi molti fratelli orfani da mantenere, s'era dimesso dal *Don Chisciotte* perchè non gli si era voluto pubblicare integra la sua critica su una commedia nuova di Ferdinando Martini; l'onesto Boutet rinunziò. E fu per sempre.

La malattia ferissima lo colse in giorni di scoraggiamento profondo: gli era andato a vuoto il suo ultimo tentativo, la resurrezione delle *Cronache di Caramba*, che il pubblico non aveva seguito. Egli cominciava a ripiegarsi su sè stesso, pubblicando malinconicamente, qua e là, i propri ricordi di palcoscenico.

## VI.

Così, in apparenza, Boutet fallì tutto nella sua vita. Critico, la fama simpatica che l'accompagnò specialmente nel suo primo periodo, non fu feconda di pratici risultati, nè per lui, nè per le idee ch'egli propugnava; insegnante, non potè creare allievi capaci d'attuare i suoi insegnamenti; apostolo d'un teatro d'arte, non gli fu dato di costituirlo durevolmente.

Eppure, Boutet non è uno sconfitto. Perchè egli ha gettato un seme, che non potrà andare disperso. Ha posto delle fondamenta, non appariscenti, ma sulle quali certamente si edificherà. Sarà prima, sarà poi: ma, se non il risolversi della inquieta crisi che travaglia il nostro tempo, almeno le esigenze della nostra stessa cultura ci porteranno, necessariamente, a trattare di nuovo tutti i problemi che egli pose. E questi non potranno avere altra soluzione, che quella proposta, se non attuata, da Eduardo Boutet.

*1915*

---

SHAKESPEARE

## Shylock

(*Novelli*)

Shakespeare veramente non ha scritto *Shylock*; ha scritto *Il mercante di Venezia*. La constatazione è ovvia; ma sembra di solito dimenticata da coloro che hanno studiato quest'opera. Quasi tutti infatti paion rivolgere di preferenza i loro sguardi sull'ebreo; il quale ne è sì il carattere più appariscente; ma non il principale. Persino Heine, in « Donne e fanciulle di Shakespeare », dovendo intrattenersi intorno alla figura di Porzia, finisce col non aggiungere più che poche parole a quelle della Jameson, e si dilunga poi ad osservare i tratti di Shylock.

Eppure, che l'opera non s'intitoli a lui, sarebbe cosa da tener presente anche a chi volesse limitarsi ad esaminare il solo carattere dell'usuraio. Chè questo non sta a sè, ma naturalmente si rivela attraverso le vicende del poema; dal cui svolgimento trae luci e ombre. Ora il poema si origina e si svolge non dalla storia di Shylock; ma dalla storia di Antonio, il mercante: la quale costituisce il nodo donde si svolgono le due azioni parallele, quella dell'usuraio e quella di Porzia.

* * *

Porzia è fra le più delicate figure di Shakespeare. Nella sua melodiosa inquietudine di fanciulla protesa al desiderio di scegliere il suo amore, ma costretta all'ossequio della legge impostale da suo padre — e poi, nel trionfo della sua dominatrice astuzia femminile, centuplicata dalla sua felicità — il poeta è penetrato con una sicurezza alata, vittoriosa.

« Il mio piccolo corpo è stanco di questo gran mondo ». I tesori dell'esile persona, « bella, più bella di quanto questa parola può dire » e quelli delle sue fortune, saranno non di chi essa vorrebbe eleggere; bensì, pel testamento paterno, di chi indovinerà in quale dei tre scrigni, d'oro, d'argento e di piombo, sia racchiuso il suo ritratto.

Chiamati dalla fama della sua bellezza e delle sue ricchezze, i pretendenti s'affollano intorno a lei: tema eterno, che ha dato e darà origine a tanto teatro (in Italia, da *La vedova scaltra* al *Trionfo d'amore*). Sono un conte palatino, un elegante francese, un barone d'Inghilterra, un giovine tedesco, un signore scozzese. E saranno il principe di Marocco e il principe di Aragona. E sarà Bassanio; il quale per recarsi fino a lei, con abito e con equipaggi degni, chiede al fedele amico Antonio, il mercante di Venezia, i tremila ducati che l'ebreo Shylock gli presta col famoso patto. Se Antonio non restituirà la somma nel giorno prescritto, dovrà lasciarsi tagliare una

libbra della sua carne. Il « piacevole contratto » è stipulato « per celia ».

Così, fallita la prova del principe di Marocco, che apre lo scrigno d'oro; fallita più tardi la prova del principe d'Aragona, che apre lo scrigno d'argento; Bassanio giunge in tempo per tentare la sua sorte; ma Porzia, che lo ama in secreto, trepida a quel cimento. I suoi pensieri e le sue parole sono in tumulto.

Non vi affrettate, ve ne prego; indugiate un giorno o due, prima di avventurarvi; perchè, se eleggete male, io perdo la vostra compagnia. Soprassedete un poco... Vi è qualche cosa che mi dice (oh! non l'amore) che non vorrei perdervi; e voi sapete che questi non sono i consigli dell'odio. Per tema che non intendiate bene il mio pensiero, (e una fanciulla non ha lingu ggio differente dal suo pensiero), vorrei ritenervi qui un mese o due, prima che arrischiaste nulla per me. Potrei allora insegnarvi i mezzi di sceglier bene; ma con ciò diverrei spergiura; e non voglio esserlo...

Però Bassanio langue alla tortura: non sa tardare alla prova. Porzia concede.

E sia dunque: il mio ritratto è chiuso in uno di quegli scrigni: se mi amate, mi troverete. — Nerissa, e voi tutti, statevi in disparte. — S'oda la musica sintantochè egli sceglierà...

S'intona una canzone. Bassanio riflette. Poi si risolve alla scelta. Apre lo scrigno di piombo. Ha indovinato.

Signor Bassario, voi mi vedete qui davanti a voi, quale sono. Non è per mia soddisfazione, ch'io nutro l'ambizioso desiderio di esser più bella; ma per voi vorrei accrescere sessanta volte il valor mio, esser mille volte più vezzosa, e diecimila volte più ricca. Per darvi un'alta idea di me, vorrei avere virtù, beni, qualità, amici senza numero. Ma io non sono, per dir vero,

che una fanciulla semplice, poco istruita, senza esperienza... Il mio maggior bene è di poter sottomettere il mio spirito docile alla vostra direzione, riconoscendo in voi il mio signore, governatore e re. Io stessa e tutto quello che mi appartiene siamo ormai trasferiti a voi e diveniamo vostri. Poco fa io era padrona di questa bella casa, de' miei domestici e di me stessa; ora questa casa, questi domestici ed io siamo vostri. Io ve li dono con questo anello; quando voi lo cedeste o lo perdeste, ciò sarebbe il presagio della ruina del vostro amore, e non mi resterebbe più che il diritto di rimproverarvi la mia sventura.

Bassanio accetta l'anello, giurando che non se ne separerà, se non a prezzo della vita.

Ecco però Salanio con tristi notizie. Tutti i vascelli dell'amico Antonio, in rotta per l'Oriente e per l'Occidente, son naufragati; il mercante è rovinato; non ha di che pagare i tremila ducati all'ebreo. Il patto atroce dovrà dunque eseguirsi? Porzia invita Bassanio a correr subito a Venezia, per rifonder la somma, duplicata e triplicata, se occorre, al vecchio ebreo.

*

Vi darò tutto l'oro che bisognerà per pagare venti volte quel vostro povero debito; ciò fatto, conducete qua il vostro amico. Frattanto, Nerissa ed io vivremo come fanciulle e come vedove.

Ma niente. Shylock è inesorabile. Poichè il mercante non ha pagato alla scadenza, l'ebreo non intende accettare altro indennizzo che quello stabilito dalla clausola. Era stato bene Antonio a disprezzarlo e a sputacchiarlo, un tempo, chiamandolo cane; era stato bene Antonio a danneggiare la sua industria d'usura, prestando ai Veneziani il proprio denaro senza interesse. E l'odio dell'ebreo s'è covato tanto più nero, s'è ingigantito e

fatto tanto più avido, dacchè un cristiano, Lorenzo, gli ha pur rapito la figlia Gessica, con diamanti e ricchezze. No! Antonio gli deve quel che ha promesso: la Repubblica non potrà permettere che per la salvezza di un uomo sia infranto il principio, intangibile pel suo commercio, che fa sacri i contratti. E Shylock cita il debitore davanti al Doge, perchè gli si conceda di tagliare la libbra di carne « in quella parte del corpo che più gli piacerà », cioè vicino al cuore.

Quale giurista potrà salvare la vittima dall'interpretazione rigorosa d'un patto inoppugnabile, che nessun avvocato saprebbe deludere? È qui che si rivelano la lieta saggezza e lo spirito vittorioso di Porzia. Ella si travestirà festosamente da uomo, e si spaccerà al Doge per l'inviato del giureconsulto Bellario, a trattare la causa.

Sì, Nerissa; rivedremo i nostri sposi, ma sotto abiti che ci faranno credere diverse da quel che siamo. Scommetto quanto vuoi che quando saremo vestite da uomini, io sarò garzone più vago di te, e porterò la spada con maggior grazia. Vedremo chi assumerà meglio l voce incerta di quell'età che sta ai confini dell'adolescenza, e chi metterà meglio due de' nostri piccoli passi in un gran passo di uomo.

Quando infatti la fanciulla appare dinanzi al Doge, tutti, Bassanio compreso, la scambiano per l'avvocato. Com'ella tratti la causa, è noto. La scena è rilevata a forti sbalzi, con una drammaticità saliente, dominata soltanto dalla femminile sicurezza di Porzia. Shylock ha rifiutato un'indennità anche tripla della somma prestata: vuole il brano di carne. E Porzia sembra acconsentire:

Una libbra della carne di quest'uomo è tua: la Corte te la dà, e la legge te l'aggiudica.

L'ebreo, che già affilava il coltello, esulta roco:

Oh sapientissimo giovane! — È un Daniele!

Ma:

Aspetta un poco. Vi è qualche altra cosa. Questa ob' ligazione non ti accorda una sola goccia di sangue: le parole sono: *una libbra di carne.* Quindi vàliti del tuo diritto, prènditi la libbra di carne. Ma se nel tagliarla versi una stilla di sangue cristiano, le tue terre e i tuoi beni vengono confiscati, per le leggi di Venezia, a favore dello Stato.

Shylock china il capo. « Allora accetto l'offerta. Mi si paghi il triplo della somma, e si lasci libero il cristiano ». Ah, no! L'ebreo non deve aver altro che il pattuito. « Prepàrati a tagliar la carne; ma senza versar sangue; senza asportar nè più nè meno che una libbra giusta di carne...». L'ebreo si contenterebbe di riaver soltanto la sua somma. Ma non è possibile; egli l'ha rifiutata formalmente poco prima, al cospetto della Corte. S'avvia sconfitto: « Non perderò altro tempo.... ». Senonchè, Porzia lo rattiene ancora: « Fèrmati, ebreo... ». Non ha egli attentato, per quel contratto, con mezzi diretti o indiretti, alla vita di un cittadino? E non puniscono le leggi veneziane un tal reato con la confisca immediata dei beni del reo, e con l'abbandono della sua vita nelle mani del Doge? « Dichiaro che tu sei nel caso previsto dalla legge.... Inginocchiati dunque, e implora la clemenza del Doge ». È molto se il Doge gli fa grazia della vita, e se Antonio gli fa grazia di metà dei beni,

col patto che un giorno siano di Gessica. Shylock è disfatto. « Ve ne prego, lasciatemi uscire.... Non istò bene.... ».

Adesso prorompe l'entusiasmo degli astanti intorno al giovine avvocato. Ma alle larghe profferte di compenso che Bassanio gli fa, esso contrappone una capricciosa richiesta: « Per segno di vostra amicizia, prenderò da voi quest'anello. Non ritirate la mano; altro non prenderò; e per amicizia non potete ricusarlo ». È l'anello di Porzia: Bassanio si schermisce. Ma il giovine giurista pare offendersene tanto, e Antonio stesso prega così accesamente Bassanio di accontentarlo, che l'anello gli viene dato.

Naturalmente al quint'atto questo anello servirà al riconoscimento di Porzia: e darà pretesto al poeta per rappresentare la compiuta felicità degli sposi. Gli altri due amori secondari del dramma: quello fra Lorenzo e Gessica, la leggiadrissima figlia di Shylock, e quello tra Graziano e Nerissa, la fida compagna di Porzia, tenuemente intrecciati all'azione principale man mano ch'essa si svolge, si rannodano al comune scioglimento in questa ultima scena, ch'è un solo poema d'amore. Contro tutte le consuetudini teatrali, per le quali l'azione scenica descrive solitamente le vicissitudini attraversate dagli amanti sino alla conquista della loro gioia e non oltre, il poeta nell'ultimo atto del *Mercante* ha indugiato e s'è profuso in questa gioia. E con questa si chiude il dramma: ch'è tutto un ricamo equilibrato e vago, sul cui sfondo di tinte aeree campeggia per un contrasto tanto più fermo, *in poche scene*, la figura feroce del vecchio ebreo.

Pertanto — ed ecco la conclusione di questo nostro lungo ma necessario riandare su le vicende dell'opera — pertanto l'ebreo, sebbene sia da annoverare fra le più caratteristiche creazioni di Shakespeare, non è certo il « protagonista » del poema, nel senso classico della parola. Questo procede così aperto e vario, che non si serra mai intorno a una figura centrale, neanche alla stessa Porzia: si allarga anzi sempre più per le file de' molteplici episodii, i quali sono tuttavia germinati, con spontanea logica, da un'architettura interiore esile ma salda. Il suo intreccio fiorisce con dovizia shakespeariana, ma metodicamente, in scene, in quadri, in persone; e dalla tranquilla armonia di tutta questa fioritura risulta la perfezione quasi latina del poema.

* * *

Vogliamo ora immaginare che sia possibile ad una nostra Compagnia drammatica, e segnatamente alla Compagnia del più tipico fra i nostri « mattatori », intendere, comporre e rendere questa poesia agile e intensa, in tutti i suoi elementi? Potrà esser mai la florida signora Giannini, che è la prima attrice e quindi è Porzia, a dirci: « Il mio piccolo corpo è stanco di questo gran mondo »? E dove troveremo nella Compagnia Novelli una creatura come Gessica, la bella ebrea; un caratteristico buffone shakespeariano, come Lancilotto Gobbo; un buono e saggio Antonio; un principe di Marocco?

Nella Compagnia italiana del « mattatore », di regola non c'è che lui: *ergo,* nel *Mercante di Venezia*

non apparirà che Shylock. Poco importa si tratti di Shakespeare: il suo poema sarà considerato, come tutti i lavori teatrali grandi e piccoli di questo gran mondo, niente più che un canevaccio da trarne un carattere, uno straordinario carattere, ad uso del nostro maggior comico.

Dunque si adotterà una riduzione, intitolata *Shylock* senz'altro: la quale offrirà a Novelli il modo di impadronirsi della figura del vecchio ebreo e di trasportarla in primo piano, respingendo il più possibile nell'ombra tutte le altre. Si otterrà di conseguenza una specie di monologo affidato a lui, sopra uno sfondo di controfigure non aventi altro còmpito che quello di fornirgli il pretesto per parlare.

Questo sfondo è stato distribuito in quattro atti anzichè in cinque. Un povero criterio di realismo, ereditato dalla commedia francese di cinquant'anni fa, ha soppresso l'originale procedimento shakespeariano, che è per cambiamenti di scena a vista. La scena è dunque fissa in ciascun atto: con disastrose conseguenze.

Nel primo, siamo per una strada di Venezia. Sono state condensate in questo atto le scene di Antonio co' suoi amici, quella in cui egli stipula il patto con Shylock, e — di colpo — quella del rapimento di Gessica. Poi se ne è aggiunta ancor una, di invenzione del riduttore (o dell'attore?), che l'ha tratta da un breve dialogo fra Salarino e Salanio nella scena VIII del second'atto; il che riprova il modo con cui s'è considerato il poema, schema da porre in azione « a soggetto ». In questa scena Shylock ritorna, e scopre il rapimento della figlia. Le sue imprecazioni sono coperte nientemeno che con un

coro di fischi, dei monelli venuti in coro a dargli la baia (1).

Al secondo atto, Shylock riappare nella via, sempre urlato dai ragazzi: è affranto dalle inutili ricerche per scoprire sua figlia e il rapitore. Segue il dialogo con l'ebreo Tubal, che gli dà, alternate, le notizie dei disastri commerciali del suo debitore, e quelle della prodiga vita di sua figlia. Quindi giunge la novella del fallimento di Antonio: e trionfa, contro le implorazioni de' suoi amici, la ferocia dell'usuraio che lo fa imprigionare.

Come s'è visto, in questi due primi atti è interamente soppressa — oltre le scene di Lancilotto Gobbo con suo padre e con Gessica, e altre secondarie — la storia di Porzia: di cui si fa appena cenno, senza ch'ella appaia. Ma quanto al riduttore è sembrato essenziale di quella storia, invece d'essere intrecciato, a grado a grado, con le scene della storia di Antonio e di Shylock (che n'è in dipendenza), è stato condensato goffamente nel terz'atto. Qui s'aprono all'improvviso le sale di Porzia: dove si ritrovan Gessica e Lorenzo, e si succedono a tamburo battente le scene col principe di Marocco, col principe di Aragona e con Bassanio. La gioia di Porzia e

(1) Si racconta che in una capitale europea, dove Novelli aveva rappresentato di questa roba, venne Irving e dette *il Mercante di Venezia*. Qualche critico teatrale scattò irritato, e chiese conto all'attore inglese di aver amputato dal dramma la scena dei ragazzi sibilanti « così bene interpretata dal celebre Novelli ».

Irving dovette scrivere una lettera ai giornali, per far notare che la scena era stata, non già soppressa da lui, ma inventata e aggiunta dal celebre Novelli.

del suo sposo sono sconvolte dall'annunzio che Antonio è fallito. Ma Porzia forma il suo piano per salvarlo.

E siamo all'atto quarto: che consiste, quasi integralmente, nella 1ª scena del quart'atto di Shakespeare. Ma, uscito definitivamente Shylock, è soppressa la fine dell'atto; ed è soppresso per intero l'atto quinto: logica conseguenza dell'aver proiettato tutto il dramma sulla figura dell'ebreo, elevandolo a protagonista d'un intrigo alla Scribe.

***

Non resta, dunque, a considerare altro che l'ebreo.

Diciamo subito che Ermete Novelli, quanto mostra di aver rinunziato a intendere il poema, altrettanto è entrato nello spirito del carattere shakespeariano (1).

S'è già avuto occasione di notare altrove che Novelli non esce mai da un suo eterno tipo di vecchio tra burbero e benefico. E che, come accentuandone le qualità bonarie

---

(1) E. BOUTET, nelle *Cronache Drammatiche*, art. 1°, vol. 3°, fasc. 31, pag. 96, racconta: « Per istudiare il tipo israelitico di Shylock, egli passava giorni interi in una botteguccia veneziana; ma l'ebreo della botteguccia gli forniva alcune linee del volto; la persona non era completa. E allora, a Trieste, Ermete Novelli ha speso quattrini su quattrini, comperando tutti i giorni dagli ebrei polacchi cedro del Libano, da farne una catasta. Nemmeno là trovava tutte le forme esteriori del suo carattere; erano mezze tinte e tinte preziose, nulla più. Ma a Ferrara trovò la faccia, il gesto e l'atteggiamento che gli servivano. In un caffeuccio untuoso frequentava un mercante. Tutti i giorni Novelli andava a sorbire un atroce caffè in quel tenebrore; ma conversava col suo mercante e ne sorprendeva le più piccole sfumature dell'atteggiamento e della fisonomia. Una volta si fece scappare il nome Shylock, il mercante non tornò più; però aveva posato quanto era necessario. »

ci dà i « promiscui » della vecchia scena specialmente francese, così, accentuandone le qualità rudi sino alla ferocia, giunge a *Nerone*, a *Luigi XI*, a *Shylock*.

Ma, se di Nerone egli ha ben reso l'istrionismo tragicomico, e se di Luigi XI ha intuito a preferenza certe grosse note di bigottismo pauroso e crudele, è dubbio che nell'una e nell'altra figura abbia conservato quel tanto di regale ch'esse pur debbono avere.

Shylock invece lo intende tutto: non soltanto nella sua ferocia; ma nella sua miseria, nella sua abbiezione, nel suo sudiciume, nella sua avarizia, nella sua grettezza, nella sua ostinazione, nella sua disperazione, nella sua viltà; e anche nella pietà umana che ispira. Truccatura, abbigliamento, atteggiamenti, parlata, tutto è perfetto in Novelli quando incarna Shylock. La mobilità della sua maschera facciale non è forse sfruttata da lui in modo più vario e potente che in questa interpretazione. Le occhiate di lui si fanno, volta a volta, cupide, sprezzanti, dubbiose, sospettose, sommesse, vili, astute, aspre, selvagge. Quelle sue due rughe che gli corron dalle nari sin oltre gli angoli della bocca, nella sua smorfia più abituale, sa incavarle profonde e dure sino a dare un pauroso senso di terror giudaico. E riesce a incurvar l'alta statura sino a far della sua persona una povera e abbietta cosa strisciante, si rannicchia sugli scalini della sua casa o del tribunale come un mucchio di stracci, s'abbatte in terra gemendo e imprecando come squassato e infranto nell'intimo dell'esser suo. Anche quel suo rabbioso strisciar sull'*erre* conferisce a tutto il suo linguaggio un che di rauca volontà nemica, vendicativa; le parole: —

Ebreo! Cristiani! — pronunciate a quel modo, riescono un gorgoglio d'ira costretta e impotente. In verità, Shylock è davanti a noi.

***

Tutto questo prova che Novelli ha miracolosamente intuito e studiato. Non però che ce lo renda con la dovuta fedeltà ai segni in cui Shakespeare lo fissò. Per la riduzione del poema ch'egli ha adottato, e per gli stessi mezzi di cui si serve, ciò gli riesce impossibile.

E anzitutto: Novelli, al solito, non recita scrupolosamente la sua parte, secondo il testo shakespeariano.

V'hanno sì certi tratti, dove il poeta incise a colpi profondi questo suo tremendo carattere, ai quali l'attore dà uno straordinario rilievo. Cito quelli in cui Shylock replica alla prima domanda di Antonio:

Voi mi avete chiamato innocente, malfattore, cane; avete sputato sul mio mantello da ebreo... Ora che sembra abbiate bisogno ch'io vi soccorra, venite a dirmi: — Shylock, vorremmo denaro... — Denaro chiedete? E che potrei rispondervi io? Non dovrei dirvi: — Forse che un cane ha del danaro? È mai possibile che un cane presti tremila ducati? — Ovvero dovrei salutarvi profondamente, e nell'attitudine di uno schiavo dirvi con voce bassa e timida: — Mio bel signore, voi sputaste su me mercoledì scorso; voi un altro giorno m'avete preso a calci; altra volta mi chiamaste cane; in riconoscenza di queste cortesie vi presterò tutto il denaro che vi occorre — ?

E l'altro brano famoso:

E tutto questo perchè? Perchè io sono un ebreo. Ma un ebreo non ha occhi? Un ebreo non ha mani, organi, dimensioni, sensi, affezioni, passioni? Non è nutrito dagli stessi cibi, non rimane ferito dalle stesse armi, non

va soggetto alle stesse infermità, non è risanato dagli stessi rimedi, non è riscaldato e assiderato dalla stessa estate e dallo stesso inverno, come un cristiano? Se ci pungete, non mandiamo sangue noi? Se ci solleticate, non ridiamo? se ci avvelenate, non moriamo? e se ci oltraggiate, non dobbiamo vendicarci?

Novelli è meraviglioso dicitore di questi ultimi due tratti. E un rilievo anche più forte dà alla scena in cui Tubal gli porta, insieme, le notizie della prodigalità della figliuola fuggita, e quelle della rovina di Antonio; il contrasto di battuta in battuta, dove si alternano metodicamente l'avvilimento e l'aspra compiacenza, è anzi esagerato sino allo schematismo.

Tuttavia il nucleo della parte Novelli se lo rifà a suo modo. Non dimentichiamo ch'egli è l'autentico « commediante dell'arte ». Pur avendo inteso il tipo, Novelli non sa ridarlo in una paziente e diligente esecuzione del testo e si contenta d'averne assimilato lo spirito (ed è già molto); poi lo ricostruisce come gli va.

E anche qui par che si affidi, almeno in parte, alle « trovate » più o meno immediate, e alla così detta improvvisazione. V'hanno infatti scene intere di questa sua interpretazione ch'egli rende quasi senza parole, con borbottii, con brontolii, con muggiti e con ruggiti sordi. Altre scene, come abbiam detto, le aggiunge. Ad altre infine toglie dei brani: le due volte ch'io l'ho udito, a distanza di anni, non gli ho inteso dire uno dei primi tratti della sua parte, là dove si parla delle ricchezze con cui Antonio dovrebbe garantire il suo debito:

Ma le navi non son che tavole, i marinai non son che uomini: ci son topi di terra e topi di mare, ladri di terra e ladri di mare, vo' dire pirati; più, c'è il pericolo delle onde, dei venti e degli scogli.

Nè, l'ultima volta almeno, ho udito da lui un altro tratto, di carattere così nettamente shakespeariano, che nel testo è al principio del quart'atto:

Mi chiederete perchè mi piaccia di più prendere una libbra di carne corrotta che tremila ducati... Non risponderò a questo, se non dicendovi che è un mio capriccio: vi basta? Se un topo mi rode la casa, e io per avvelenarlo voglio spendere diecimila ducati, che ci trovate a ridire? Vi par questa una buona risposta? Ci son certuni che non possono vedere un porchetto di latte con la gola aperta; altri che s'atterriscono alla vista di un gatto; altri che al suono nasale della cornamusa non possono ritenere l'orina; tanto la nostra sensibilità, padrona assoluta de' nostri affetti, li assoggetta all'impero delle sue simpatie e delle sue ripugnanze! Ora se volete una risposta, eccovela: a quel modo che non si può spiegare con nessun argomento sensato l'avversione di certuni per un maiale che sbadiglia, di altri per un gatto, animale utile e inoffensivo, di altri pel suono della cornamusa; a quel modo che tutti cedono a una forza invincibile, la quale li costringe a dispiacere agli altri perchè essi stessi sono offesi; a quello stesso modo non posso e non voglio dare altri motivi della mia inflessibilità nel procedere contro Antonio a scapito della mia borsa, che un odio radicato da un'assoluta avversione. Ho risposto a tono?

Il perchè di questi tagli non si riesce poi a intender bene. O Novelli, secondo l'abitudine che gli si attribuisce, anche qui rimpasta e in parte improvvisa sera per sera, più o meno a caso, saltando o aggiungendo come gli càpita: il che con Shakespeare è inconcepibile; oppure *non sente* quei brani, come succede talvolta agli esecutori, e li sopprime; il che è sacrilego.

Ma intanto la conseguenza di tutto ciò è che il carattere di Shylock, pur evidente, resta in certo senso « immobile »: laddove Shakespeare, che non è Eschilo, non ne ha fatto una statua parlante, ma lo ha ben posto in azione, ce lo ha dato drammaticamente.

Vediamo il testo originale. Quando Shylock appare la prima volta, non è che un avido e sospettoso usuraio. Rimastica cupo le sue parole, che usa ripetere: « Tremila ducati... bene — Per tre mesi... bene. — Antonio farà cauzione... bene. — No, no, no, no... ». Non impreca, nè, molto meno, urla. Borbotta sordo. L'idea della vendetta su Antonio è risvegliata man mano in lui, insieme con l'odio, dai ricordi del disprezzo e dello scherno subìti. Concepisce l'atroce piano; ma dissimula il suo intento; che, come abbiam già notato, fa stipulare il patto « piacevolmente », « per celia ».

Oh padre Abramo, che son mai questi Cristiani! La malvagità dei loro atti insegna ad essi a sospettare delle intenzioni altrui. Ditemi di grazia, s'egli non pagasse al termine stabilito, che ci guadagnerei io esigendo l'adempimento dell'impegno? Una libbra di carne di uomo non vale una libbra di carne di montone, di bue o di capra. Quel ch'io fo, lo fo per offerta di amicizia...

Poi il rapimento di Gessica dà il tracollo al suo odio. Shylock non è il *Barabba* di Marlowe: se la sua ferocia ci appare ancora inaudita, Shakespeare l'ha pur giustificata il più umanamente possibile con le circostanze in cui la fa prorompere. Vendicarsi di Antonio, per lui è vendicarsi di tutti i cristiani, compreso il rapitore di sua figlia. Soltanto così si intende la selvaggia rabbia della sua vittoria; soltanto così è possibile ch'egli arrivi ad affilare il coltello. La sentenza di Porzia lo ripiomba nell'avvilimento. Shylock è distrutto. Un cencio.

Ora queste spiegazioni e gradazioni psicologiche, questo progressivo *svelarsi* del suo carattere di scena in

scena, questo ascendere di Shylock sino al culmine della sua ira e questo suo riprecipitare nella sconfitta, Novelli non ce lo dà. Per lo meno non ce lo dà con la nitidezza posta da Shakespeare. Dalla prima battuta all'ultima, egli è su per giù sempre uguale e sè stesso. Nel prim'atto è già così iena come nel quarto; stipula il patto con la stessa palese voluttà di sangue con cui poi ne chiederà l'esecuzione; si rannicchia miserabile sugli scalini della sua casa, mentre detta le condizioni al debitore, allo stesso modo che sugli scalini del tribunale, quando aspetta il responso del Doge che lo schiaccerà.

Perciò dicevamo che Novelli non rende la dinamica del personaggio, e che nelle sue mani il dramma diviene un monologo. L'interesse materiale dell'intrigo potrà forse attrarre, anche così com'è, lo spettatore; ma interesse psicologico, dopo la scena di presentazione, in fondo non ce n'è più, Shylock s'è già dato intero sin dalle prime battute. E l'immobilità del carattere fa sì ch'esso resti inesplicato: quindi, che appaia esagerato. Enorme errore.

D'altra parte l'aver soppresso o svisato o impallidito tutto lo sfondo da cui la figura di Shylock viene in luce, ne diminuisce irresponsabilmente il risalto. Di fatto Porzia, ridotta a quel modo, non esiste più. Non c'è più tutto quel quadro luminoso, pregno di spirito della Rinascenza e di splendor veneziano, tutto quel prodigio di sontuosità che circonda e corona la fulgida erede, tutta la sua grazia e tutta la sua lietezza, di contro alla fosca abbiezione del vecchio. Non c'è più quel contrasto, che incantava Heine, fra il vago parlare di Porzia, pieno

di festose immagini mitologiche, e il brutto e tetro discorrer del giudeo, irto di rozze citazioni bibliche, di facezie livide e di metafore ripugnanti. Non c'è più quel contrapporsi dell'inno d'amore intonato dai cuori in sussulto, prima intenti allo studio degli amorosi enigmi e poi beati dall'intima armonia che intendono all'unisono con quella dell'ampia notte stellata — di fronte alla volontà malefica, al singhiozzo soffocato, all'ira ristretta, all'obliqua imprecazione di Shylock.

Lo stesso è da notare per l'insufficienza di Gessica, che, nell'interpretazione ridotta e sbiadita d'un'attrice inetta, quasi scompare; e per l'assenza pressochè assoluta di Lancilotto Gobbo. Al rilievo della figura dell'ebreo mancano ancora questi altri due contrasti che il poeta gli aveva posto intorno, come una cornice immediata: la soavità di sua figlia, così amorosa e tenera creatura che non par suo sangue (« C'è più differenza fra la sua carne e la tua che fra il carbone e l'avorio » gli dice Salarino al 3° atto); e la buffoneria del servo, che dovrebbe prorompere e schioccar grassa accanto alla cupa grettezza del padrone.

Shylock non vive isolato. Distrutto il poema, attenuate le figure circostanti, anche gran parte degli elementi che compongono la sua stessa persona si dissolve e si disperde.

È doloroso riconoscere che questo avvenga nell'incarnazione fattane da Ermete Novelli; la quale pure passa, e per molti riguardi a ragione, come una delle più potenti del nostro teatro contemporaneo.

*1916.*

## Amleto

### I.

*Amleto* è la tragedia moderna. *Amleto* è la creatura più complessa e più diversamente intesa, fra quante siano apparse sul teatro. Queste due ovvie affermazioni, enunciate infinite volte, forse non sono state poste abbastanza in relazione l'una con l'altra, di causa ad effetto. Eppure con ciò non soltanto si spiega la varietà e la contraddittorietà delle innumerevoli interpretazioni amletiane; ma anche si trova la via per giungere all'intepretazione autentica.

A questa rinunziarono, come ad impresa disperata, attori e critici di gran fama. Talma, a dar retta al Régnault-Varin, pare non si preoccupasse d'intendere chi fosse un così enigmatico personaggio, contentandosi di renderlo meccanicamente scena per scena, frase per frase: come potesse accontentarsi di ciò, per noi rimane un mistero. Schlegel confessa di trovare Amleto intimamente contraddittorio: « più lo si considera » egli dice « e più appare inesplicabile... Il poeta si perde col suo eroe in un labirinto di pensieri ». Gervinus in sostanza se la cava con una predica morale, asserendo che l'autore

ha voluto mostrare i funesti effetti dell'irresolutezza, e raccomandando ai buoni tedeschi di non prendere a modello un carattere così fiacco. Ed è naturale che le accuse dei denigratori di Shakespeare — dai vecchi sofismi di Voltaire alle recenti e vecchissime insulsaggini di Papini — abbian trovato in Amleto il loro bersaglio preferito. Basti citare per tutte quelle del massimo fra i detrattori, Tolstoi, che, con la sorda incomprensione abituale al suo genio di fronte all'opera degli altri poeti, vede in Amleto nient'altro che un fantoccio, un manichino su cui l'autore appende tutto ciò che vuole, nella cui bocca l'autore pone tutto ciò che gli passa per la mente, senz'alcuna preoccupazione logica, unitaria, artistica, umana. Donde le sue irragionevoli contraddizioni che non possono e non potranno aver mai nessuna spiegazione.

Eppure il fascino di questa creatura shakespearian persiste, e non s'attenua ma s'ingrandisce senza misura, e tre secoli la guardano ansiosi, e per tre secoli critici e poeti tentano di scrutarla insaziati, e da tre secoli i maggiori artisti della scena si cimentano con essa come alla lor prova suprema. Ma più che mai il tempo nostro, il nostro secolo, possiam dire la nostra generazione, sembrano ravvisare sè stessi nella figura del giovine principe vestito a lutto. Di fatto Amleto è l'opera del precursore annunciante il tempo che verrà. Scritta agli inizi del seicento inglese, è già l'opera moderna. I germi del Rinascimento già v'han fruttificato sino alle loro estreme conseguenze. Di qui l'errare a tentoni dei vecchi interpreti. A spiegarcela non può valere il biblico ed ele-

mentare Tolstoi, ma sì il poeta da cui s'inizia la poesia moderna: Volfango Goethe. E veramente tutte le accettabili interpretazioni di Amleto che si son succedute nei secoli, possono in sostanza ridursi alla sua.

***

Come va, è tornato a domandarsi in questi ultimi tempi (1914) il Pellissier, riassumendo tutti i vecchi quesiti scolastici fatti su Amleto, come va che questo giovane principe appare così spesso morto alla vita, all'azione, al desiderio di gloria proprio del suo alto grado, e si rivela poi altre volte così ambizioso e sitibondo di vivere? Come va ch'egli è credente, non si suicida perchè Dio lo vieta, teme nello spettro una suggestione di spiriti infernali, non uccide il Re orante perchè in quell'atto lo manderebbe in cielo, ritiene che non un passero muoia senza che Dio lo permetta; e poi prorompe nelle più scettiche espressioni, fantastica sull'« essere o non essere », sul « sognare forse », sul « paese da cui nessuno è mai ritornato »? Com'è ch'egli ama Ofelia, e tuttavia la ripudia e l'avvilisce, e alla notizia della sua morte non ha che un'esclamazione di fredda sorpresa: — Che! la bella Ofelia! —? Come va ch'egli par così debole, esitante, incapace d'azione, eppure si rivela così coraggioso di fronte allo spettro, così pronto in certe contingenze a trarre la spada e ad uccidere, così ardito, nella sua avventurosa navigazione, da lanciarsi per primo all'abbordaggio durante l'assalto

dei corsari? Come va ch'egli è a tratti così luminosamente largo, dolce e pietoso verso amici e parenti, e a tratti poi così chiuso, grossolano e crudele, con sua madre, con Ofelia, con Polonio, co' suoi compagni di viaggio che fa mettere a morte cinicamente? E infine: se la sua pazzia è simulata, come va che difatto egli continua a delirare anche in solitudine, quando non ha bisogno di finger con nessuno? e se invece è pazzo da vero, come si spiega il senno profondo delle sue risposte e delle sue riflessioni?

La soluzione a tutte queste vecchie difficoltà, il Robertson ha creduto di darcela asserendo che le incongruenze dell'*Amleto* di Shakespeare si devono al fatto ch'esso è un rifacimento dell'*Amleto* di Kyd; e che nel versare il suo nuovo, tragico spirito nelle vecchie forme, il poeta di Stratford dimenticò di scansare una quantità di antichi particolari divenuti stonature. Il che non solo sarebbe, contro chiunque abbia senso di poesia, la condanna artistica del poema di Shakespeare; ma è, anzitutto, una ipotesi campata in aria, perchè l'*Amleto* di Kyd nessuno lo conosce. La vera soluzione fu Goethe a darcela, in potenza, quando definì Amleto, nel *Meister*, « *un'anima su cui grava un grande cómpito, ch'essa è inetta ad adempiere* ». È necessario seguire il processo per cui egli è giunto a questa interpretazione.

In primo luogo, Goethe s'è preoccupato di rappresentarsi alla fantasia il giovine principe, « fiore reale », quale doveva essere prima delle sue sciagure, prima dell'inizio della tragedia: secondo gl' indizi che possono trarsi dalla tragedia stessa, sulla vita di lui anteriore all'ucci-

sione del Re. E nel libro IV, capo 3°, del *Meister* già citato, traccia la figura di questo « principe nato » : natura elevata, cuore gentile, carattere mite, leale, dignitoso, amante del bello e del buono, « non a suo agio nell'ozio » ma « non troppo ardente d'attività... » Un modello tipico, insomma, del gentiluomo di altissimo rango, di stirpe regale : cresciuto con intelligenza e con rettitudine, negli agi, « scevro di qualsiasi passione impetuosa », il cui « amore per Ofelia non era che un quieto presentimento di dolci bisogni ».

Ed ecco (opera cit., libro IV, capo 13°), che sul capo di questo giovine a cui tutto aveva sorriso sino allora con vaste promesse, piomba la prima sciagura : la morte repentina di suo padre. Questa, oltre che addolorare il suo cuore di figlio, capovolge d'un tratto la sua vita. In un paese dove il trono non è ereditario e dove solo la lunga e benefica virtù del padre può assicurare al figlio la successione, ogni ragione della antica sua esistenza spirituale è distrutta. Egli ne sta ancora gemendo, e un secondo colpo lo percuote : le nuove nozze di sua madre. Che resta a un orfano se non il seno materno? Ma a lui anche la madre ha mentito, è mancata : « è una donna, ed è compresa anch'ella sotto il nome comune al suo sesso : fragilità » !

Da questi due motivi iniziali Goethe, che crede a un Amleto « nè triste nè pensieroso per natura », spiega la profonda depressione spirituale in cui il giovine già si trova all'inizio della tragedia. Ed è in tale stato che lo sorprende l'apparizione dello spettro, con le rivelazioni conseguenti.

Tuttavia, queste rivelazioni non fanno prorompere Amleto in uno sfogo di immediata vendetta. Perchè? Perchè, data la sua natura, il nuovo ed enorme cómpito ch'egli si trova a dover sopportare, mentre l'affascina e l'attrae come un dovere imprescindibile, nello stesso tempo lo schiaccia sotto un peso superiore alle sue forze. « Il tempo è uscito dal suo pernio, guai a me che nacqui per ristabilirlo! » Ecco il grido disperato di Amleto. Difatto, « una grande azione è stata imposta a un'anima che all'azione non è nata». Questo è per Goethe il nucleo della tragedia. « Un albero di quercia vien piantato in un vaso prezioso, che avrebbe potuto accogliere nel sue seno soli fiori delicati; le radici si espandono, il vaso è distrutto ». Ossia : « un essere bello, puro, nobile, altamente morale, ma senza la forza morale che fa l'eroe, va a fondo sotto un peso che non può portare e non può respingere ». « Si esige da lui, non l'impossibile in sè, ma ciò che *a lui* è impossibile. E come egli si contorce, si agita, si impaurisce, va innanzi o retrocede, è sempre richiamato e si ricorda sempre, alla fine quasi gli esce dalla memoria il suo intento, senza che tuttavia possa mai ritornar lieto ».

***

Tale è la situazione fondamentale di Amleto, ricomposta nei suoi tratti essenziali. Abbiamo detto, la sola sostanzialmente accettabile : e difendendola ne accenneremo i perchè. Solo ci sembra che Goethe abbia troppo

messo da parte, nel carattere di Amleto, le sue inclinazioni naturalmente meditative. Non riusciamo a intender da che cosa egli deduca la affermazione che Amleto *non fosse*, prima delle sue sciagure, *pensieroso per natura*. Troppi motivi ci fanno ritenere il contrario.

La qualità di « giovine studente », da lunghi anni preesistente all'inizio delle sue sciagure, ha di certo una importanza cardinale nella psicologia amletiana. Amleto è giunto di fresco dai prediletti studi dell'università di Wittemberga, studi che non può aver intrapreso per consuetudine o per necessità; e, trentenne com'è, vorrebbe ritornarvi. C'è dunque in lui, fin da prima de' suoi dolori, un particolare interessamento alla vita dello spirito, una singolare tendenza alla riflessione — che il Dowden definisce già « eccessiva ». Ciò contribuisce a denotarlo uomo di pensiero e di studio, in perfetto accordo co' suoi caratteri di gentiluomo « Rinascimento »: il medioevo dell'*Amleto* è fittizio, con esso siamo in pieno spirito di Rinascenza e di libero esame; nè i famosi colpi di cannone vi stonano con un anacronismo più crudo che quello dell'anticipata esistenza dell'università luterana.

Così è preparata dunque la sua futura frenesia di meditazione; e di qui appare la nota che spiega il carattere di Amleto, e ne rivela la modernità: la sua inquieta irresolutezza di fronte all'enorme compito pratico. Coleridge vede in lui « una grande, quasi smisurata attività intellettuale, con una proporzionale e conseguente avversione all'azione ». È la stimmate *nostra*. Con Amleto siamo ben lontani dai compatti caratteri medioevali; e il Montégut, così acuto quando rileva

gl'indizi principeschi della sua figura, s'inganna a partito pretendendo di scorgere tratti feudali e duri nella sua saltuaria violenza.

Perchè la violenza di Amleto, quasi sempre inutile o almeno inopportuna, è quella del debole. Heine l'ha ben compreso col suo sorridente intuito, svelando senza esitazione il mistero del suo contegno verso Ofelia. « È destino degli uomini deboli, che ogni volta ch'essi incontrano un grave dolore, sfoghino la loro ira anzitutto su quello che posseggono di più caro... » La risoluzione del problema d'amore così vanamente indagato, è tutta qui. Ed è così vera; così umana. Il nuovo terribile dovere che grava sul giovine, lo strappa necessariamente da tutto quanto era in avanti oggetto delle sue cure più tenere: in primo luogo, da Ofelia. Poichè Ofelia è la creatura amata, sarà essa che sconterà per prima il dolore di lui. E se è vero che, nell'indignazione per la Regina, egli coinvolge un odio nuovo per ogni donna; se è vero che, tradito da sua madre, egli non può più credere a nessun'altra femmina; se è vero che, dovendosi votare a un cómpito sovrumano, la prima delle sue rinunzie deve ben essere all'amore; sopratutto è vero che il movente essenziale, che l'impulso profondo alle parole d'ironia crudele per cui Amleto giuoca col cuore della fanciulla e col suo, godendo la voluttà perversa di lacerarli a brandelli, son dati da quella sua cieca irritazione di uomo debole e sopraffatto.

Come i suoi molti atti di violenza non sono che debolezze, così la sua diffidenza è quella dell'ingenuo; la sua ironia è quella del credente deluso; il suo cinismo

è quello del sentimentale; le sue parole grossolane sono (fatta la debita parte alle crudezze consuete in Shakespeare) feroce costrizione imposta al suo eloquio di delicato gentiluomo. Ed anche la sua follìa è sì artificio; ma sino a un certo punto, e corrente ben oltre la sua primitiva deliberazione. Come il primo Bruto, come Lorenzaccio, egli s'è detto: « Per compiere la mia vendetta, mi fingerò pazzo ». Ma (e questa è la profonda novità di Shakespeare) in realtà egli si finge pazzo non già per compierla, bensì *per rimandarla*. Amleto, già in vago sospetto dall'inizio della tragedia, all'apparizione dello Spettro ha subito acquistato una certezza morale. Senonchè, sopraffatto dal peso immane che questa gl'impone, *non vorrebbe* credere; e comincia a ingannare pel primo sè stesso, proponendosi, attraverso il piano delle indagini ragionate, la enorme mole dei dubbî, i cui fili finiscono con l'accumularsi in una rete inestricabile. La pazzia ch'egli ha disegnato di simulare, già lo tocca in realtà: è un reale sconvolgimento del suo pensiero, sommosso fin nel profondo dalla improvvisa rivelazione (Chasles) e condotto a porsi la prima volta, *non più per teorica curiosità di filosofo ma per impellente necessità d'azione*, i problemi eterni della vita e della morte.

***

Ora, attenti a non credere che la modernità di Amleto consista solo in questo anelare verso una certezza irraggiungibile, riducendo la tragedia alla ricerca di una

impossibile verità; attenti a non esaurire il suo carattere *soltanto* in questo spasimare di dubbio. È stato ed è l'errore di una gran parte degli interpreti. Il Montégut risolve il dramma intimo di Amleto appunto nel suo « amore per la verità ». Per lui il giovane eroe, lungi dal peccare di fiacchezza, è un carattere maschio, che tarda ad agire soltanto perchè prima di risolversi vuol lucidamente conoscere la verità, per trarne norma alla azione: quindi le parole dette dallo spettro, vana parvenza, non gli bastano: cerca le prove (1). E qualcosa di non dissimile sostiene il Graf, che in Amleto non vede se non uno spirito teorico, ragionatore, il quale esamina i fatti perchè vuol rendersi ben conto delle loro ragioni ultime.

Ma se così fosse, la sua famosa pazzia dovrebb'essere soltanto una metodica simulazione; e la catastrofe dovrebbe giungere subito dopo la scena della recita, in cui il Re, vedendo rappresentare il proprio misfatto, si tradisce levandosi e fuggendo terrorizzato. Invece Amleto, anche quando ha acquistato la sua certezza materiale dopo quella morale, non si libera per nulla dalle sue esitazioni, nè dalle sue meditazioni, nè dai suoi vaneggiamenti. Non è dunque il raziocinio che produce la sua incertezza: al contrario è la sua irresolutezza, è la sproporzione fra le sue forze e il cómpito loro imposto, che gli fanno cercare nel tortuoso vagabondaggio del

(1) La incapacità ad agire di Amleto è stata negata, ultimamente, anche da due studiosi italiani: S. A. Luciani sul *Tempo* e, in due lunghi articoli, Carlo Formichi sul *Marzocco* (luglio 1920).

pensiero le giustificazioni all'inerzia. Come prima egli non aveva creduto sprone sufficiente alla vendetta la rivelazioni dell'ombra, in attesa della *prova*; così più tardi, avuta la prova, e trovato lo zio inerme, rimanda ancora la vendetta, fornendo a sè stesso il pretesto che il Re sta pregando, e che ucciderlo mandandolo in cielo non sarebbe vendicarsi.

Per la via opposta, e cioè conforme ai presupposti che noi abbiamo accettato, il Mezières arriva a non considerare che il contenuto filosofico della tragedia, e ne dimentica anche lui il contenuto tragico vero e proprio. Vede in Amleto una tendenza meditativa naturale (quella che anche noi abbiamo riconosciuto); ma non dà nessuna reale importanza alla rivelazione che sconvolge la vita interiore al giovine. Egli si foggia un Amleto concepito *ab aeterno* malinconico, riflessivo e irresoluto; che anche senza il delitto dello zio sarebbe vissuto in disperata tristezza e avrebbe meditato sull'*essere* e sul *non essere*. Così da noi Paolo Orano sosteneva recentemente che Amleto non è altri che Giordano Bruno; e il buon professore Garlanda s'era immaginato una specie di Amleto anticlericale, che, nato fra le grandi lotte religiose di Europa, avrebbe avuto l'ufficio di dire in nome di Shakespeare all'umanità: — Sciocchi che vi scannate per le questioni sul Purgatorio e sulle indulgenze, sapete voi con certezza se veramente esista una altra vita?

A questo modo la tragedia sparisce, gl'interpreti la riducono ai dubbi di Amleto sul mistero dell'oltretomba, e finiscono col non vedervi altro che delle tesi più o meno filosofiche: il Mezières arriva a chiamarla « poco

rappresentabile »; ed è la più rappresentata! La verità è che quei dubbî sono sì tra gli elementi costitutivi del suo carattere, sono tra gli elementi costitutivi della tragedia, sono tra gli elementi costitutivi della sua modernità; non sono però tutto il carattere, nè tutta la tragedia, nè tutta la loro modernità.

Chè l'età nostra, e più che mai questa nostra troppo consapevole e tempestosa generazione, ama l'inquietudine di Amleto e dolora con lui, non solo e non tanto per la sua insaziabile passione di conoscenza, ma anche e più per quel suo vano desiderio d' azione, per quel suo anelare a una certezza di fede che il dubbio corrode, per quel suo sforzo di essere ciò che deve e per quella sua disperata incapacità di giungervi, che fu sempre la tragedia umana, ma che è sopratutto la *nostra* tragedia. Amleto noi l'abbiamo visto gravato del nostro tormento: perciò l'abbiamo amato; e, amandolo, lo abbiamo compreso.

## II.

(*Ruggeri*)

È inevitabile che ogni tempo veda e interpreti il capolavoro del passato con occhi suoi. Quindi noi non ci scandalizziamo affatto della cornice scenica d'un gusto tra barbarico e decadente, e diciamo pure un po' viennese, con cui il nostro moderno attore Ruggero Ruggeri presenta « Amleto » al suo pubblico: anche perchè dessa costituisce un innegabile progresso sugli scenarii melodrammatici, o su quelli soltanto « guitti », in uso presso tutte le altre compagnie.

Bisogna però intendersi subito, fra la modernità di Ruggero Ruggeri e la modernità di Amleto. Il nostro attore, uscito, come quasi tutti, dalla consuetudine dei drammi e delle commedie francesi eredi degli ultimi spiriti romantici, si è trovato nel periodo decisivo della sua formazione artistica a subir l'influenza del così detto teatro di poesia, cantato in versi: e tutti sanno che cosa abbia significato per il suo carattere l'aver detto alcune centinaia di volte la cantilena di « Aligi ». La sua aristocratica levità, il suo naturale orrore dell'istrionismo, la sua predilezione pei mezzi semplici, hanno composto il suo gesto in una sobrietà talvolta un poco languida, talvolta elegantemente stilizzata; e il suo sguardo assonnato, e le cadenze nasali ma melodiche della sua voce lontana, gli han conferito un fascino di dicitore raro e squisito, con vaghe risonanze mistiche.

Amleto non è certo un mistico, nè un porgitore di cose raffinate. Abbiamo visto in che cosa consista sostanzialmente la sua modernità. Ma le parole con cui Shakespeare ha fissato i tratti della sua prediletta creatura sono, a volersi accostare ad essa senza preconcetti, così semplici, che noi abbiamo pensato potessero bastare le singolari qualità di dicitore di Ruggeri e la sua intelligenza di esecutore plastico, per ridarci l'eloquio e la fisonomia del principe danese. C'è chi dice che i migliori interpreti di Shakespeare siano appunto i « guitti » di provincia, pel fatto che non ne danno nessuna interpretazione. Cosa avremmo potuto ottenere da un attore dei mezzi di Ruggero Ruggeri, che ci avesse detto con scrupolosa aderenza e con pallido rilievo la parte di Amleto?

Purtroppo l'intelligenza di Ruggeri non s'è accontentata di questo; egli ha voluto capire e far capire troppo. È verissimo che egli smorza, secondo il suo solito, una quantità di tòni da cui altri traggono urli e grosse scene; non rileva, contro la tradizione, apostrofi e frasi famose; va a dire il soliloquio « Essere o non essere » sottovoce in fondo alla scena, ecc. Ma in sostanza egli tiene a far *ben comprendere* che la rivelazione dello Spettro gli ha imposto un cómpito al cui adempimento egli s'accinge con tutte le sue forze, che perciò deve fingersi pazzo, che perciò deve strapparsi suo malgrado dal petto il grande amore per Ofelia, ecc. ecc. Tutte queste cose in sostanza sono giuste; ma Shakespeare le ha *lasciate* intendere, mantenendole tra un velo di nebbia, che dà loro tutto l'incanto. È all'intelligenza dello spettatore, è al suo lavorìo, ch'esse sono state abbandonate. Ruggero Ruggeri attore s'introduce troppo violentemente fra l'autore e noi, dando ad esse un risalto molto evidente e a volte sfacciato.

È probabile ch'egli sia stato condotto a ciò dalla grande difficoltà pratica, tecnica, che l'« Amleto » oppone alla rappresentazione; la sua staticità. Sempre quando un poeta attinge i vertici della tragedia, ecco che l'« azione », nel senso più materiale e meccanico della parola, s'arresta, il conflitto è tutto spirituale, canta in una effusione puramente lirica. Tanto accadeva ad Eschilo, più di duemila anni or sono; tanto accade, oggi, a Claudel. Gli attori, che debbono al pubblico quella tal famosa « azione » che sapete, non possono non uscirne disperati. Nell'« Amleto » poi questa difficoltà comune

all'opera di tutti i più vasti poeti, è accresciuta dal soggetto medesimo ch'essa tratta: la incapacità ad agire.

Ruggeri ha voluto drammatizzare esteriormente questa incapacità. Ha dunque trasportato giù in terra, dalle sue alte vette, la figura del principe danese. Ce lo ha dato in una « modernità » che non è più la sua, che noi non possiamo accettare. Lo ha fatto agitare, correre, muovere le braccia in alto, disperarsi. Questo è piaciuto al pubblico, specie nella scena con Ofelia, dov'egli ha mostrato con grande ardore di contrasti lo sforzo compiuto per vincere il proprio amore. Ma questo non è più l'immobile Amleto di Shakespeare.

La pazzia un po' chiassosa, e d'altronde metodica, che Ruggeri simula in presenza d'altri interlocutori e che quando è solo cede il posto al raccoglimento, non è la glaciale pazzia d'Amleto; il quale, secondo è ben noto, non finge soltanto. Ruggeri non ci fa abbastanza intendere il reale « sconvolgimento » d'un cervello, che ribolle anche e sopratutto nella solitudine. Dà al pubblico la schematica sensazione dello scopo di vendetta che l'eroe si prefigge con ansia; ma non gli dà abbastanza quella essenziale, la vanità del suo sforzo per giungere all'azione, il logorìo de' suoi dubbii, *non causa ma effetto* della sua irresoluzione.

***

Sarebbe molto lungo fermarsi a seguire la tragedia scena per scena, commentandone i tratti salienti. Bisogna però dire che, se nei testi shakespeariani — salvo il

« Macbeth » e alcune commedie — i tagli sono una dura necessità, non tutti quelli praticati in questa riduzione ci sembrano giustificati. Non l'abbiamo seguìta col libro in mano : ma ci è parso che spesse volte dalle parole di Amleto e degli altri personaggi siano state amputate immagini e accenni lirici (anche brevissimi) di caratteristica bellezza. Perchè ?

Più grave e inammissibile amputazione è quella dell'impresa di Fortimbraccio, di cui nell'esecuzione ruggeriana non s'odono che vaghi clamori. Eppure, da essa si inizia l'opera ; è dessa che fornisce al protagonista la scena più ampiamente significativa della tragedia, culminante nel solo monologo in cui veramente sia svelato intero l'enigma del pensiero d'Amleto (quello in cui egli tenta di riscuotersi dalla sua inazione al cospetto del giovine condottiero e del suo esercito che s'avviano fervidamente a combattere e a morire « per un pezzo di terra che pur non basterebbe a coprirli morti !») ; infine sono il solenne arrivo finale di Fortimbraccio vincitore e le sue vaste parole, che forniscono all'opera la sua chiusa di ferro, ricomponendo, come ricordava giustamente Domenico Oliva, la parentesi amletiana nella cornice della storia che ripiglia il suo corso. Asportata dalla scena tutta l'impresa, la cornice storica è andata in pezzi.

Altri tagli troppo recisi sono quelli per cui il viaggio di Amleto in Inghilterra, le avventure ch'egli vi corre, la morte di Rosencratz e Guildestern, vengono ridotti ad accenni fuggevoli, o soppressi, con danno non solo del carattere di Amleto, ma della chiarezza.

E molto meno tollerabili dei tagli sono, natural-

mente, le aggiunte. Non insistiamo sulla scena finale dell'incoronazione, che è nella tradizione dei comici, e che dobbiamo disapprovare soltanto per un principio generale a cui bisogna tenersi fissi: essa in sè non stona col resto della tragedia. Ma crediamo senza riserve alla giustezza delle note critiche mosse da Diego Angeli alla scena muta eseguita dal Ruggeri (sulle tracce, come egli stesso dichiarò, dell'attore inglese Tree); il quale, dopo i funerali di Ofelia, si ripresenta da solo sulla sua tomba, a portar fiori e a singhiozzare; volendo « rendere più esplicito l'amore reale di Amleto per Ofelia (H. Tree - « Thougs aud Afterthougs »). È evidente che non si deve « rendere esplicito » quel che il poeta ha mantenuto nell'ombra.

Ci pare anche che Ruggeri abbia talvolta ecceduto ne' suoi buoni criterii di nudità o di irrealtà. Per esempio quando abolisce la materiale apparizione dello Spettro nella scena con sua madre al terz'atto: è vero che sua madre non lo vede; ma lo Spettro parla; dunque tanto vale mostrarlo, come l'autore ha voluto: ci troviamo a recitare non Alfieri, ma Shakespeare. O quando, nella stessa scena, descrive comparandoli i due ritratti del padre e dello zio; e li accenna dinanzi a sè quasi fossero appesi alla « quarta parete » immaginaria, quella dalla parte del pubblico. Come risulta anche dalle vecchie stampe, i due ritratti si solevano realmente appendere in scena, ad una delle tre pareti effettive, sino ai tempi di Ernesto Rossi: il quale, trovando inverosimile che la Regina ostentasse nella sua camera, oltre l'effigie del nuovo marito, quella dell'ucciso, li sostituì con due me-

daglioncini, portati rispettivamente al collo da essa e da Amleto, che così aveva agio di porli a confronto. Invece alla mimica di Ruggeri il pubblico resta sconcertato; non sa se l'attore parli di oggetti reali, o se faccia una evocazione.

Osservazioni minori andrebbero fatte qua e là. Nella scena in cui sono presentati i comici, e uno di essi recita il brano su Pirro, Polonio lo interrompe col dire: — Guardate, egli ha mutato colore... — riferendo queste parole a una improvvisa commozione di Amleto. È un errore: esse si riferiscono alla commozione assunta dal comico nella recitazione; come risulta dal soliloquio di Amleto, che segue immediatamente. Anche il giuoco scenico con cui all'ultimo atto, durante il duello, avviene lo scambio delle armi fra Amleto e Laerte, non è quello indicato da Shakespeare: e recentemente qualcuno ha dimostrato trattarsi non d'un atto di apparente cavalleria d'Amleto, che, disarmato l'avversario, gli offrirebbe la propria spada; ma d'un colpo molto in uso nel 1500, quello del *mutuo disarmo*, provocato dal corpo a corpo.

***

Ma messi su questa via delle notazioni minute, si andrebbe per le lunghe. Dobbiamo registrare, per la cronaca, il grande successo decretato dal pubblico, foltissimo, a Ruggeri, che nonostante tutto lo ha intrattenuto per quattr'ore ad uno spettacolo di dignità e di varietà inconsuete. È evidente che da questo *Amleto*, malgrado i suoi errori anche fondamentali, traspare una diligenza,

una cura studiosa, uno scrupolo, che non hanno nulla di comune con le improvvisazioni *a braccio* cui i nostri grandi attori contemporanei ci hanno abituato.

Dove Ruggeri purtroppo non si discosta dalla pessima tradizione, è nella composizione della sua compagnia, in verità meno che mediocre. Perciò de' suoi compagni è meglio non discorrere. Vera Vergani non ci parve a suo posto in « Ofelia » ; si camuffò in una rigidità incolore, falsa quanto le treccie bionde che aveva imposto alla sua bruna bellezza. Martelli aveva ereditato dal povero Bonafini, « Polonio » famoso, la barba prolissa ; e fece sorridere spesso gli spettatori. Non abbiamo capito perchè mai la parte di « Orazio » fosse sostenuta da una attrice.

*1918.*

## Macbeth

(*Zacconi*)

Con *Otello*, *Macbeth* è una delle due tragedie più « teatrali » di Shakespeare. In nessuna, come in queste due, il canto dei personaggi s'effonde conchiuso entro forme così scenicamente perfette. E se fra le due una dovesse prescegliersi, dal punto di vista della rigorosa forma teatrale, queste non sarebbe *Otello*, in cui s'avvertono ancora superstiti ineguaglianze e sovrabbondanze, e dove talvolta s'indulge ad aperture di sfondi non assolutamente essenziali all'economia del poema: mentre *Macbeth* è tutto serrato, compatto, inscindibile.

Le definizioni scolastiche di *Macbeth* non si contano. L'han chiamato, in contrapposto di *Amleto*, la tragedia dell'azione; l'han chiamato la tragedia dell'ambizione, la tragedia del rimorso, la tragedia dell'insonnia, la tragedia del terrore, la tragedia del delitto. Quest'ultima definizione è naturalmente, se non la più peregrina, la più comprensiva: quantunque il tema del rimorso sia quello che vi predomina. E di fatto i motivi della notte e del sonno, ricorrenti per tutto il poema, non sono che « in funzione » del supremo tormento del rimorso: l'insonnia.

Certo è che nemmeno i tragici greci possono avere più pel nostro senso moderno tanto fascino quanto quello che pende su noi da questa tragedia. Oreste e le Eumenidi non destano in cuor nostro un orrore così pieno come la disperazione del re omicida, come lo spettro di Banquo, come lady Macbeth sonnambula. Anche il meraviglioso della trama medievale si colora di tinte umane, e ha tutto i suoi profondi perchè. Per la sua rapidità, per la sua intensità, per la sua umanità, Macbeth non è tragedia moderna, è tragedia eterna.

Ancora cristiano, cattolico e dualista, sebbene così pregno di Rinascimento, Shakespeare ha portato la tentazione di Macbeth fuori di lui, l'ha personificata, l'ha attribuita agli spiriti d'inferno. Ecco dunque come le streghe non restano nel campo del fiabesco insulso, ma danno dall'esterno il movente all'intimo lavorìo del pensiero di Macbeth. Quindi, secondo nota Heine, « la rovina dell'eroe non è qualcosa di necessario e di predestinato, come l'antico fato; bensì è la conseguenza di quelle lusinghe infernali, che involgono il cuore umano nelle reti più sottili ».

Come nei poemi e nei drammi religiosi l'uomo è portato al Bene per l'opera della *grazia*, che non esclude il suo libero arbitrio ma lo alletta e lo attrae, così qui l'uomo soggiace al Male per l'opera del Maligno, cui egli resiste troppo debolmente, e cioè non resiste.

È dunque in seguito alla tentazione infernale che questo men pallido e più cupo fratello di Amleto rimugina i suoi pensieri di delitto. Ma quel che alcuni secoli più tardi, con Dostoiewski, resterà sepolto nella psiche

oscura di Raskolnikoff, qui si svolge e appare drammaticamente, nell'esteriorità dialogica fra Macbeth e le streghe, Macbeth e Banquo, Macbeth e lady Macbeth. Quando le streghe han posto in cuore all'eroe le brevi frasi che lieviteranno: « Tu sarai Cawdor — Tu sarai Re », l'avverarsi della prima profezia accende gli occhi di Macbeth verso l'enorme sogno della seconda, che implica il delitto. « Badate », lo ammonisce Banquo, voce dell'onestà innata: « spesse volte, per portarci alla nostra perdizione, i ministri delle tenebre ci dicono il vero; ci seducono con delle inezie oneste, per abbandonarci con inganno alle conseguenze più gravi... » Di contro, lady Macbeth lo sospinge nella via intraveduta, al misfatto. « Hai dunque paura di essere nell'azione e nel coraggio quello stesso che sei nel desiderio? » Il primo atto della tragedia pone tutti questi motivi con una nitidezza organica, decisiva: svela intero il processo interiore per cui l'eroe è *pietosamente* trascinato alla colpa. La terribile sposa di cui s'ignora il nome, e che tuttavia Macbeth chiama con vezzeggiativi di così tenera intimità, la fedele, la frigida, l'ambiziosa senza confini per sè e pel marito così selvaggiamente amato, colei ch'è per Macbeth il sostegno e il fallo, la fortezza e il precipizio, s'erige già tutta in luce vicino a lui.

Donde l'implacabile logica degli atti che seguono: nei quali Macbeth, vinte le ultime esitazioni, procede inevitabilmente di delitto in delitto. Ucciso il Re, occorre giustificarne la morte, accusandone i due ciambellani, che Macbeth stesso trafigge perchè non si discolpino; occorre accusare di complicità i figli del Re, per impedirne il

ritorno; occorre spegnere Banquo e la sua stirpe, perchè le streghe le predissero la discendenza al trono; occorre prezzolare spie nelle case di tutti gli amici; occorre far trafiggere tutta la famiglia del prode Macduff; occorre terrorizzare il regno intero di stragi, empirlo di vedove e d'orfani. Ma, sin dalla prima di tante uccisioni, Macbeth ha anche ucciso il sonno, « il sonno innocente, il sonno che ravvia i fili arruffati delle umane cure, che è la morte quotidiana della vita, il bagno ristoratore del duro travaglio, il balsamo delle anime afflitte, la seconda portata nella mensa della grande natura, il principale nutrimento nel banchetto della vita... » E nessuno dormirà più, nel letto regale. Non Macbeth, la cui insonnia è popolata di spettri, come il suo pensiero « è pieno di scorpioni »; non Macbeth che se poggia il capo sul guanciale riode la voce: « Non dormirai più! », che se s'avvia a mensa vede al suo posto il fantasma di Banquo. E non lady Macbeth, che a notte s'aggira pel castello, divenuta fantasma ella stessa, tentando invano di lavare delle macchie di sangue « la piccola mano » cui « tutti i profumi d'Arabia non basteranno a profumare ».

***

Riandar così di volo sui punti essenziali della tragedia è già sufficiente per risentirne la potenza, unica nella storia del teatro, e rifremer di quei brividi che (Cino Chiarini lo ricorda, nella sua prefazione) facevano confessare al Keats di non osarne la lettura da solo, a notte alta. Non

c'è probabilmente nel teatro di tutto il mondo opera scenica così veemente d'umano orrore e di pietà; e non ce n'è alcuna pensata e nata spontaneamente *così teatro* come questa. Non è dunque concepibile una sua esecuzione, per mediocre che sia, la quale, sol con l'attenersi alle parti essenziali del testo, non faccia *risultare* scenicamente quest'opera, avvincendo pubblico e attori in quel consenso unico che è la ragione profonda dell'arte drammatica.

Or come va che Ermete Zacconi è riuscito a compiere questo *tour de force*; di dare al pubblico un *Macbeth* sciabo, languido, scolorito, monotono, sconnesso, informe, falso, nullo? Eppure c'è riuscito. Pertanto sarà istruttivo se respingendo, più ancora che lo sdegno, gl'inviti alla noncuranza, ci soffermeremo a guardare i perchè di questa mostruosità.

Cominciamo dal chiederci quale sia la traduzione prescelta da Zacconi. Le più note in Italia oggi son quattro. In prosa: quella che abbiamo già citato e seguìto, di Cino Chiarini, recente, diligentissima, riscontrata col miglior testo, che il traduttore v'ha ripubblicato a fronte; e la vecchia del Rusconi, tumefatta e non sempre fedele, ma tuttavia non priva d'un tal quale afflato shakespeariano. In versi: quella novissima di Diego Angeli, che ha, principalmente, appunto il difetto d'origine d'essere in versi, poichè in una traduzione le preoccupazioni metriche sono assai più d'impaccio che d'aiuto a render la lettera e lo spirito dell'originale; e quella stravecchia del Carcano, la peggiore, che a una tal colpa comune a tutte le versioni « poetiche » aggiunge quelle della infedeltà,

della povertà retorica e della irrimediabile fiacchezza. Quale traduzione ha scelto Ermete Zacconi? La traduzione del Carcano.

Occorreva poi, secondo le consuetudini, « ridurre » il testo per la cosidetta scena moderna. Veramente, di tutti i testi shakespeariani, *Macbeth* è il meno bisognoso di tagli e di riduzioni, data appunto la sua pienezza e la sua concitata rapidità.

Ma i mezzi tecnici a disposizione della compagnia Zacconi evidentemente non le permettono di mutare scena ventiquattro volte, come il testo richiederebbe: queste mutazioni sono dunque portate a quattordici — che del resto è già un forte progresso sui vecchi metodi. Tale riduzione fa sì che la tragedia non abbia il suo inizio dalla scena infernale, la quale dovrebbe per intima necessità logica darle principio: le streghe compariranno poi, soltanto dopo l'annunzio delle valorose gesta di Macbeth al re Duncano. Inoltre la scena VI dello stesso atto, è fatta svolgere nel medesimo luogo della V e della VII: il che rende impossibile le prime squisite parole di Duncano e di Banquo, e fa sì che Macbeth appaia a dire il suo soliloquio non appena il Re è entrato al banchetto. La scena IV del second'atto è stata soppressa; eppure, essa spiega due cose necessarie all'intelligenza della trama: le accuse lanciate sui figli del Re ucciso, e l'avvenuta incoronazione di Macbeth. E nel terz'atto, perchè si è tolta la scena di Lennox, stupenda d'ironia, che rivela lo stato d'animo dei nobili scozzesi riguardo a Macbeth? E nell'ultimo, perchè s'è abolito il duello di Macbeth col giovine Siward, che serve a preparare

quello con Macduff, e perchè s'è soppressa tutta l'ultima scena, del vecchio Siward che apprende stoicamente la fine eroica del figlio? Si dirà che è una grossa difficoltà quella di dover praticare dei tagli su scene tutte belle, tutte dense, tutte collegate, tutte necessarie. Ma allora è naturale concludere che questi tagli non vanno praticati. Chè se la tragedia, a darla intera, dura troppo, colpa è dei troppo lunghi intermezzi, dei deficienti meccanismi, della poca rapidità d'esecuzione scenica. Colpa è, insomma, dell'interpretazione.

***

Questo nei particolari. In generale, c'è a notare ben di peggio.

E prima di tutto, la non criticabile incarnazione di Macbeth tentata da Zacconi: non criticabile perchè nulla, come quella di Amleto. Queste nostre parole non sembrino troppo aspre. Sebbene appunto a proposito del suo Amleto ci sia occorso di esprimerci assai vivamente sul conto di Ermete Zacconi, perchè il nostro amore verso Shakespeare sopraffece naturalmente in noi il nostro rispetto verso l'illustre attore, ci teniamo a dichiarare che questo rispetto noi lo sentiamo, e che non siamo secondi a nessuno nell'ammirarlo dov'egli va ammirato. E cioè in quelle opere del teatro naturalista, o in quelle di certa comicità taurina, dove le sue più sane qualità trovano campo di esplicarsi con quel contenuto vigore, che gli ha dato giustamente fama di grande artista: esempi tipici,

*Tristi amori, Gli affari sono affari, Il cardinal Lambertini.* Ma Ermete Zacconi ha ben torto quando dalle creature di questi stili tenta di passare a quelle del teatro di poesia. Basterebbe il suo *Cyrano* a mostrar com'egli si perda per certe vie, restando indietro, non diciamo a Maggi, ma a Tumiati e a Ninchi. Che dire delle tragedie shakespeariane? Una pietà.

In questa, per es., Zacconi è Macbeth soltanto perchè porta costumi del mille, e si fa chiamare con quel tremendo nome, da chi gli rivolge la parola in cattivi endecasillabi sciolti. Altro non c'è da notare positivamente in lui. Egli non mostra nè la sua semplice anima barbarica, nè l'evolversi in lui del germe tentatore depostogli in cuore dalla parola delle streghe, nè il logorìo interno dei fantasmi dell'ambizione, nè l'esitazione della sua rude umanità davanti al delitto, nè il soggiacere del suo spirito alla virile volontà della sposa, nè i tremiti nè i sussulti del suo rimorso, nè quella sua ultima disperata invidia per chi dorme, per chi gode il dolce sonno, per gli stessi uccisi da lui che v'hanno almeno trovato il riposo, nè il suo fatale aggrovigliarsi nell'intrico dei delitti, nè l'infinita pietà del suo strazio, il suo dibattersi vano contro la potenza infernale che immancabilmente l'ingoia sua preda.

Niente.

Ermete Zacconi che, come tutti sanno, di perfetto dicitore di prose qual' era un tempo, s' è fatto sempre più accentrato e gonfio (per ragioni che Luigi Rasi s' è anche preso cura di studiare), è addirittura insopportabile come dicitore di versi, ch' egli recita in un suo

modo realistico, senz'abbandoni lirici, e neanche metrici. Pertanto Macbeth, ancorchè annunziato da mesi, sulle scene del *Costanzi* non apparve. Apparve invece un uomo qualunque, un delinquente dei soliti, che di quando in quando stralunava gli occhi e tremava in tutte le membra — come tutti i delinquenti del realismo patologico. Zacconi ha creduto di rendere la poesia del dramma recitando in versi. Ohimè. Nonostante i versi, parlava in prosa. Pensava in prosa. Commetteva il suo delitto in prosa; se ne disperava in prosa. Ma, come era vestito in quel modo e passeggiava fra quegli scenari e girava le frasi entro quegli endecasillabi, tutto ciò finiva con l'apparire un armamentario pseudo-poetico, ultra uggioso, che gravava come una caligine di falsità sull'opera e sulla esecuzione; quale senso di soffocazione!

Naturalmente, accanto a una simile negazione di Macbeth, non poteva apparire, e non apparve, lady Macbeth. C'è in Italia un' attrice tagliata per quella parte? Non ci pronunciamo: ma teniamo per fermo che, a ogni modo, essa non sarebbe Ines Cristina. Nulla della terribile fra le donne rivisse in lei. Non rivisse nemmeno l'amore che salda l'intimità dei due coniugi e la solidarietà del loro misfatto, effondendosi nelle dolci parole secrete. Come Macbeth non si rifugiò fiducioso in lei, così ella non fu l'inesorabile ispiratrice di lui, l'Eva delittuosa, attorta come un serpente intorno all'anima del maschio. Tuttavia nella modesta Cristina furono talvolta per lo meno visibili intenzioni di cui nell'illustre Zacconi non apparve nemmeno la traccia: ella cercò evidentemente d'esser persuasiva nell'insinuare al marito le prime idee

dell'assassinio, e mostrò certa energia nel tentar di richiamarlo in sè e di scusarlo coi cortigiani, davanti all'apparizione dello spettro di Banquo. Dove naufragò, fu nella scena del sonnambulismo. Il suo discender la scala con la candela in mano, perdette parte dell'effetto scenografico, anche perchè s'eran viste poco prima altre discese consimili, per un'altra inutile scalinata, nell'atto del delitto. E non le parole nè il suo gestire sortirono una minima parte dell'effetto psicologico ch'era da attendersene. La sua morte fu anticipata; e, per la soppressione dell'ultima scena, restò anche inesplicata.

Questo per i protagonisti; che dunque fallirono nei loro caratteri.

A causa di ciò, e a causa dell'incomprensione dell'opera, e dell'incuria nel comporne le scene più salienti, anche il carattere della tragedia naturalmente mancò. Mancò l'interesse, mancò l'ànsito del pubblico alla cui anima la tragedia si rivolge come nessun'altra; e a quella comunione anelante che vi si dovrebbe raccogliere intorno, di tutta una folla sospesa allo svolgersi della vicenda, sottentrò un fastidio, un disorientamento, una noia penosa. Scene che alla semplice lettura fanno agghiacciare il sangue; — come quella fra Macbeth e lady Macbeth presso la stanza del regicidio (« Là c'è uno che nel sonno ha riso; e un altro ha gridato: *All'assassino!* così forte che tutti e due si sono svegliati l'un con l'altro... Uno ha detto: *Dio ci benedica*; e l'altro ha risposto: *Amen!* Ma come mai io non ho potuto pronunciare la parola *Amen*? Io avevo un supremo bisogno di benedizione, e *amen* m'è rimasto nella gola... M'è sembrato d'udire una

voce : *Non più sonno! Macbeth ha ucciso il sonno!* »); — e il tratto seguente, in cui gl'improvvisi colpi alla porta riscuotono subitamente l'omicida dall'ebbrezza del sangue alla realtà (cfr. il suono di campanello che succede al delitto di Raskolnikoff in Dostoiewski); — e la biblica apparizione dello spettro di Banquo (« Chi di voi ha fatto questo?... Tu non puoi dire che sono stato io : non mi scuotere in faccia le tue chiome insanguinate »); — e il grido di Macduff in risposta a Malcom che l'incita a vendicar la morte dei suoi figli su Macbeth : « Egli non ha figli! » ; — e tutte le parole vaganti di lady Macbeth sonnambula (« C'è ancora una macchia qui... Via, mio signore! un soldato... e aver paura!... Ma chi avrebbe pensato che quel vecchio avesse dentro tanto sangue.. ?»); — e l'annuncio del Messaggero (« Mentre stavo di guardia sul colle, volsi lo sguardo verso Birnam, e ad un tratto mi parve che *il bosco incominciasse a camminare*... ») — ; tutta questa angoscia, tutto questo spavento, tutto questo tragico orrore, si sono scolorati e dissolti nel bigiume uguale dei versi scialbi, declamati con fiacca e monotona accentuazione, senza un lampo di poesia nè un'affermazione recisa. Ciò quando la recitazione non abbia dato addirittura nel ridicolo; come nel duello finale, eseguito alla vista degli spettatori (invece che fuor della scena, secondo l'espressa didascalia); degli spettatori la cui ilarità è grande, quando Macduff, ucciso Macbeth. gli tronca il capo e lo leva sulla spada!!

La povertà dell'apparato scenico falsamente sfarzoso, l'incapacità di valersi di moderni macchinarî — che Shakespeare, potendo, avrebbe largamente usato — per rea-

lizzare il più possibile l'ambiente fantastico della tragedia, la melodrammatica mediocrità degli scenarî, compiono il quadro negativo di questa esecuzione. Cosicchè al gran pubblico ignaro non appare che la vicenda esteriore dell'opera: ossia il suo meccanismo di fiaba, che, spogliato delle sue ragioni umane, non può a meno di sembrargli puerile e grottesco.

E c'erano in teatro gli Ambasciatori di Inghilterra.

*1916*

# IBSEN

## Rebecca, Hedda, Nora

(*Emma Gramatica*).

In Italia, paese di cultura arretrata su per giù in tutt'i campi, càpita ad Ibsen una sorte strana. Càpita cioè di passare di moda senz'essere mai stato di moda. Da noi la sua opera non solo non è giunta, come in Germania, al gran pubblico; ma neanche è stata bene intesa, come in Inghilterra e in Francia, dal pubblico più fine. La massima parte de' suoi drammi non è stata neppure rappresentata in Italia; l'interpretazione di quei pochi che una nostra grandissima attrice, poi imitata da qualche altra minore, ha portato sulla scena, ha sempre avuto un carattere di eccezione; popolari son divenuti soltanto i così detti *Spettri*, ma attraverso una falsificazione che ne ha assolutamente contorto il senso.

Ed ecco che in questi ultimi anni ci sono giunte le « revisioni » di Suarès e di Slataper, ambedue più o meno consapevolmente impregnate di spirito « cattolico »; le quali ci hanno denunciato la luterana *ostilità* dell'opera di Ibsen. Dobbiamo ad esse di esserci resi conto con chiarezza di questa ostilità, che prima avvertivamo solo in modo confuso; di aver inteso perchè nella nostra ammira-

zione verso il poeta norvegese non ci fosse mai stato vero amore. E, con l'avvertire questa mancanza di amore, sentir raffrenarsi anche l'ammirazione, o, per lo meno, ravvisarne i precisi confini.

Ma da questo al distacco da Ibsen, o addirittura al disprezzo per lui, che oggi qualche intellettuale ostenta, ci corre. In primo luogo perchè, se è vero che l'implacabile ideologia ibseniana ripugna al nostro caldo e conciliante senso latino, non ci è tuttavia possibile chiuder gli occhi dinnanzi a quella intensa nota di verità umana, che come in tutti i veri poeti vibra in lui, e che in lui è la nota antifarisaica. Ibsen vede la mediocre società borghese soltanto sotto questo aspetto, del farisaismo; e in ciò si crede erede, ben più degno di essa, dell'autentico spirito di Gesù. Noi non accettiamo la sua feroce, esclusivista deformazione; ma non possiamo rifiutare quel tanto (e non è poco) di giustizia cristiana che è in cotesta visione. E per quanto egli sia assolutamente sprovvisto della virtù ch'è poi l'essenziale del Cristianesimo, la carità; per quanto egli sia duro e nemico alla umanità, e dia alla sua fondamentale norma etica « sii te stesso », un ribelle significato di deificazione dell'individuo contro l'aborrita Regola, noi non possiamo rinnegare ciò che di santo v'ha in quella formula, nè ignorare, per contro, quanto di torpido, di gretto e di passivo è nell'accettazione quotidiana della Regola da parte del gregge.

Rifiutare Ibsen equivarrebbe a rifiutare tutto il teatro moderno. La caratteristica fondamentale del poeta norvegese è stata quella di aver dato al teatro drammatico una forma assolutamente nuova, e da cui dopo di lui

non s'è più usciti se non per tentare di tornare all'antico. Quella cioè per cui la poesia tragica, anzichè effondersi nei vasti brani lirici dei tragedi antichi o nel canto continuato dei personaggi di Shakespeare, magnifico dispregiatore della economia teatrale e della prospettiva scenica, s'è invece conchiusa non solo nelle anguste norme di questa economia e di questa prospettiva, ma addirittura nel linguaggio comune, quotidiano, borghese; e da questo grigio linguaggio, senza più effusioni e senza più canti, senza più alcuna delle famose *tirate* e *volate* di maniera, ha spremuto il dramma, la tragedia, la poesia, con una concentrata, inaudita potenza. Nessun poeta al mondo dopo Molière è stato più *teatrale* di Ibsen; nel senso che nessuno s'è mai come lui attenuto strettamente alla visione scenica, ha ordinato la sua opera in vista dell'integrazione scenica, s'è servito per esprimersi esclusivamente dei mezzi scenici. La tremenda capacità di condensare, con cui egli ha dato l'essere a tante creature, è arrivata (altra caratteristica dell'autore veramente *teatrale*) quasi allo schematismo; ma senza però che questo giungesse a raggelarne la vita. I suoi personaggi son tutti in quel punto critico, di là dal quale la loro smorfia s'irrigidirebbe nella stilizzazione, e di qua non sarebbe ancora arte ma fotografia. Ciò che in Ibsen c'interessa e ci trattiene è ben più questa compressa ma stupenda vita, che non i famosi « simboli »; i quali, come avviene di quasi tutti i simboli ed allegorie, trasportati fuori del tempo, delle circostanze, del paese in cui si produssero, al nostro gusto possono anche sembrare grotteschi o puerili.

Per tutte queste ragioni, era naturale che l'influenza

di un tale rinnovatare degli spiriti e delle forme della tragedia dovesse esser decisiva pel teatro moderno. Anche nei paesi dove è stato poco rappresentato, Ibsen è stato largamente imitato. Derivano da lui quasi tutti gli autori, di diversissime stature, che ci hanno dato in questi ultimi decennii le più tipiche opere drammatiche: lo Shaw di *Candida* e il Pinero della *Seconda moglie*, il Sudermann di *Magda* e lo Hauptmann di *Anime solitarie*, lo Strindberg di *Padre* e l'Andreieff di *Anfissa*, il Bataille della *Marcia nuziale* e tutto De Curel; senza ricordare, come pure è d'obbligo, i tentativi di Butti e di Bracco. E si potrebbe anche sostenere che lo stesso teatro naturalista franco-italiano (Becque e i nostri « milanesi ») abbia preso da lui certe forme, pur vuotandole del contenuto tragico. Come, al contrario, nonostante le forme assolutamente diverse, non potrebbe escludersi l'influenza dello spirito ibseniano su alcune fra le opere dello stesso d'Annunzio (*La Gioconda, La Gloria*).

* * *

È dunque ormai tempo che una certa critica la smetta con la storiella dell'Ibsen inafferrabile e nebbioso; ed è necessario che attori e pubblico vedano una buona volta le opere sue quali sono: sicure e precise come disegni geometrici, tutte tramate con un'indicibile solidità e serrate e compatte, tutte percorse sotto l'apparente nudità da vasti filoni sotterranei di poesia che vi s'intrecciano misteriosamente e poi affiorano e prorompono quasi più

che dalle parole dalle cose, preordinati e potenti come *leit-motivan* wagneriani, tutte composte di note essenziali e necessarie, nessuna delle quali sarebbe amputabile. Ibsen è un classico, sia pure il classico dell'anti-Regola. Egli ha attinto la perfezione della moderna forma teatrale; e il suo massimo difetto artistico è, se mai, appunto in questa sua troppo perfetta « teatralità ».

Non si potrebbe dunque intendere un repertorio « moderno » — il famoso *programma d'arte* che ogni tanto ci vien ripromesso da questo o da quell'ente, costituitosi allo scopo di scacciar dal teatro la solita robaccia commerciale per sostituirla con l'opera dei veri poeti contemporanei, ecc. ecc. — il quale non si rifacesse da Ibsen. Come non sapremmo concepire un interprete dei nostri giorni che non sentisse la necessità di risalire alle fonti genuine dello stile teatrale moderno, cimentandosi con le grandi creature di Ibsen.

Ora dacchè Eleonora Duse ha abbandonato le scene, uno fra i pochissimi interpreti (non vogliamo dir l'unico) che abbia avuto coscienza di ciò, è stato Emma Gramatica.

A questa attrice noi portiamo un singolare rispetto. Il repertorio ch'essa svolge non ha nulla di comune con quello prevalentemente volgare di quasi tutte le altre nostre compagnie. Quest'anno durante le poche settimane durante le quali s'è trattenuta al Valle, essa ci ha fedelmente eseguito, oltre alcune novità italiane, questo preciso elenco di opere drammatiche straniere: *Rosmersholm*, *Hedda Gabler*, *Casa di bambola*, di Ibsen, *Candida*, *Pigmalione*, *Cesare e Cleopatra* di Shaw; *Il Furfantello*

*dell' Ovest* di Synge; la *Casa in ordine* di Pinero; e *Il Passato* di Porto-Riche. Non ci era mai accaduto di leggere, nei repertorii strombazzati di tanto in tanto coi famosi « programmi d'arte », un elenco simile a questo che Emma Gramatica ha svolto con la sua modesta (troppo modesta) compagnia, senza chiedere privilegi allo Stato, nè teatri al Comune. È impossibile non riconoscere la insolita, premurosa intelligenza di questa attrice; le cui preoccupazioni propriamente artistiche e culturali hanno ben rari riscontri, oggi, in quelle degli altri artisti della scena. Ma è anche e soprattutto per questo che le sue interpretazioni, evidentemente frutto di lungo studio e di grande amore, vanno discusse.

* * *

In *Rosmersholm*, per esempio (che sarebbe bene tradurre *Casa Rosmer*, anzichè *La fattoria Rosmer*; perchè l'idea della nostra « fattoria » non ha molto a che vedere con quella specie di ridotto della virtù austera e famigliare ch'è il vecchio nido dei Rosmer) ella incarna, naturalmente, Rebecca.

Chi è Rebecca? È una delle più intere e veementi fra le donne di Ibsen: venuta a prender d'assalto quel ridotto, dove il pastore Rosmer vive, con la sua mite e sterile sposa Beata, la uguale e chiusa vita che già vi trascorsero i suoi maggiori (tutti funzionari, magistrati, ufficiali, ecc.). Nel severo ambiente dove nessuno ha mai sorriso, dove neanche i bimbi hanno mai gridato,

dove tutto è decente e cadente, venerabile e monotono, addormentato e muffito, Rebecca, figlia illegittima, erede d'un sangue in acre fermento, ha portato lo spirito ribelle; ha turbato e sconvolto quanti l'hanno avvicinata; ha fascinato la stessa Beata; ha letto nell'intimo del pastore assistendo, ispiratrice e spettatrice a lui sconosciuta, al segreto crollo delle fedi degli antenati in lui. Ed in nome dei diritti della libertà e della gioia, ha compiuto l'opera disgregatrice con un vero e proprio omicidio, rivelando a Beata lo sfacelo avvenuto nello spirito di suo marito, e lasciandole intendere ciò di cui egli stesso non s'è ancora reso conto: ch'egli s'è ormai distaccato dall'amore della moglie, irrefrenabilmente attratto da lei, Rebecca. Cosicchè Beata, su cui d'altronde la sterilità pesa come una condanna, ha finito col perdere la ragione, col credere che nulla è possibile contro la fatalità ormai intravista, che ormai il suo posto dev'esser ceduto alla donna nuova; e s'è uccisa, precipitandosi dal ponte.

Pare dunque che Rebecca abbia vinto; abbia diroccato « Casa Rosmer ». Ma non è così. Perchè l'avida, inesorabile tradizione si vendica su di lei, e su Rosmer suo complice ignaro. Ella ha commesso il delitto; *deve* confessarlo ed essere giudicata. Tutto quanto s'è accennato sin qui non è che l'antefatto del dramma; i quattro atti che lo compongono rappresentano esclusivamente il procedere ineluttabile di questa confessione e di questo giudizio. Rebecca, già natura schietta nonostante il suo passato, ora divenuta intrigante per conquistarsi la sua « felicità », sente rigorgogliare dal suo fondo l'impulso alla verità. Ella confessa che dapprima fu spinta soltanto

da un'invincibile passione sensuale per Rosmer. Poi, attraverso la sua « vittoria » su Beata, sentì purificare questa passione, fu compiutamente felice del dominio soltanto spirituale (ella non ha mai avuto rapporti fisici con Rosmer) conquistato sul pastore e sulla sua casa.

Ma il delitto è stato compiuto, dev'essere espiato. L'antica indistruttibile legge morale urla questa necessità nel cuore suo, nel cuore di Rosmer, a dispetto delle giustificazioni teoriche fornite loro dalla passione e dal raziocinio. Poichè Beata, la povera sposa rassegnata, dette bene a Rosmer, a suo marito, la prova suprema del suo amore, uccidendosi, Rebecca, sebbene proclami che non la rinunzia, ma la gioia nobilita l'uomo, non può sottrarsi alla *necessità* di dare una prova uguale. *È necessario* che ella non sia da meno dell'altra; *è necessario* ridare a Rosmer, creatura debole e incerta, combattuta fra le nuove idee a cui la sua mente s'è schiusa e l'antica coscienza ereditata dai secoli, la fede che la nuova causa è la giusta, ch'essa ha i suoi martiri come e più che l'altra.

Allora, davanti all'offerta generosa di Rebecca, che si propone sola all'espiazione, che accusa e giudica sè sola, l'uomo sente di essere ormai legato a lei, e più che mai da questa offerta; di dover celebrare con lei le nozze mistiche nella morte. Il marito deve seguire la moglie, come la moglie il marito. « Sei tu che segui me, o son io che seguo te? » « Questo non lo sapremo mai ». E vanno insieme a morire, dove morì Beata.

Ha compreso Emma Gramatica lo spirito di questa veemente creatura? Ci sembra che ella non ce ne dia

se non alcune note, purtroppo non molte, e secondarie: com'è naturale, le più affini al suo temperamento.

Emma Gramatica ha, spesso, un divino dono: quello della spontaneità. Ma non, come sua sorella Irma, una spontaneità sempre pronta e varia, nativa, fresca, così nel riso come nel pianto, così nello strillo della bimba come nell'urlo della Furia. La spontaneità di Emma, (quando non ama folleggiare in piccole note di ragazzina, talvolta un po' viziata) si suol tenere immobile su certe note dolorose, di creatura aspramente rassegnata. C'è allora in lei, ad un tempo, e il dolore e l'acre compiacenza di questo dolore. Donde lo squisito ricamo di talune sfumature inimitabilmente delicate, piene di grazia infantile; e certi suoi tenui vaneggiamenti verso mondi ignoti, certi suoi abbandoni in sogni e in visioni lontane; che certamente non sono l'ultima causa della sua predilezione pel teatro nordico.

Ma (anche più di quanto soglia succedere a quasi tutti gli altri attori) il suo compiacersi in coteste tonalità e in cotesti abbandoni, ha finito col conferire alla sua dizione un uguale strascico doloroso, che alla lunga diviene monotono. Peggio: anche a lei è accaduto, come a tanti altri (a Novelli col *Burbero benefico*, a Zacconi col pseudo-*Osvaldo*, a Ruggeri con *Aligi*) d'incontrarsi in una creatura scenica che, per una naturale affinità con le sue qualità personali, positive e negative, ha lasciato tracce indelebili nella sua recitazione. Questo personaggio purtroppo è stato *Lisa*, la piccola fioraia stracciona di *Pigmalione*; in cui Emma Gramatica ha trovato la ragione appunto di quelle sue note infantilmente strasci-

cate, presto eccedenti in un verismo sgraziato (tanto che noi non la riteniamo affatto, contro quel che di solito si crede, la sua interpretazione migliore). Gliene son derivate, purtroppo per abitudine, quelle cattive cadenze uggiose, talvolta malamente meridionali, che non di rado sformano in modo così poco gradevole il suo eloquio.

Ora sarebbe inutile fermarsi a dimostrare che coteste lamentose cadenze, tra puerili e dialettali, non possono servire per nulla a Rebecca. Ma a Rebecca non occorrono neppure (almeno nella massima parte del dramma) cadenze dolorose. Tutt'altro. Per teatro nordico da molta gente si suole intendere teatro romantico: alle cui donne Emma Gramatica presta così volontieri il suo pianto. Ma il teatro di Ibsen non è « romantico », almeno nel senso tradizionale che si dà a questa parola; e le sue donne non piangono affatto come quelle dei vecchi drammi sentimentali.

Perciò, se la Gramatica ci può rendere assai bene le voci misteriose del passato che in certi momenti riecheggiano e operano nell'intimo di Rebecca e la portano alla sua confessione; non arriva però a darci il carattere essenziale della virile creatura. Di Rebecca ci dev'essere resa anzitutto quella violenza, quella sicurezza, quella terribilità, con cui ella ha invaso il vecchio mondo dei Rosmer, per squassarlo dalle fondamenta. Essa è una fascinatrice e una dominatrice; non il solo Rosmer, ma tutti, persino il suo nemico e cognato Kroll, paladino della tradizione, abbassano gli occhi davanti a lei. Invece Emma Gramatica, sin dal prim'atto, non ci dà che un povero essere già disfatto, il quale s'avvia fatalmente

alla sua sorte, senza più traccia delle tremende lotte, sensuali e spirituali, a cui la sua formidabile tempra si cimenta e si spezza. A cotesto modo l'opera drammatica perde la sua ragion d'essere; non abbiamo più una tragedia, ma un'elegia. E *Rosmersholm* non è davvero una elegia.

Quanto ai suoi collaboratori, bisogna ricordare che le opere di Ibsen, se non sono già « commedie a protagonista » nel vecchio senso — ossia affidate a un solo carattere risultante in mezzo ai pretesti di poche o molte altre figure secondarie pi o meno sbozzate — sono però quasi tutte raccolte intorno a una figura centrale, pura creazione ideale del poeta, vivente in mezzo a varie altre, maggiori minori e minime, tutte ritratte dal vero con una nettissima, indimenticabile evidenza, e che tutte concorrono, con altrettante note insopprimibili, alla composizione della vasta sinfonia dell'intero dramma. Cosicchè se ad incarnare i protagonisti ibseniani occorrono un' intuizione e una potenza creatrice certamente superiori, a rappresentare le sue altre creature è d'ordinario sufficiente, s'intende bene oltre a un *minimum* d'innata intelligenza, una diligenza attenta, minuta e delicata.

Questa purtroppo mancò in tutti i compagni della Gramatica, i quali in *Rosmersholm* furono mediocri e men che mediocri. Non solo non si espresse dall'insieme della loro recitazione nessun senso di dramma; ma neppure si palesò in ciascuno di essi quella cura dei piccoli particolari veristici che in Ibsen sono essenziali. E perchè mai la loro direttrice non curò almeno la piena fedeltà del quadro scenico? Perchè, ad es., nella sala della

vecchia casa Rosmer, che secondo la precisa didascalia dell'autore, dev'essere arredata con mobili semplici ed austeri, lasciò collocare tante sgargianti poltrone rosse e gialle? E come mai non sentì l'assurdo di vivere il suo dramma in una casa Rosmer illuminata nientemeno che a luce elettrica?

* * *

Se Rebecca non deve piangere, tanto meno deve piangere Hedda. E se a Rebecca non bastano le semplici note del realismo o del piccolo romanticismo borghese, tanto meno coteste note sono sufficienti ad Hedda.

Si ricordi che pochi drammi d'Ibsen quanto *Hedda Gabler* possono prestarsi ad essere fraintesi dalla miopia del pubblico e della critica. Volendo fermarsi soltanto alle apparenze, chi è mai Hedda? È una cattiva donna che s'annoia. Maritatasi per non restare zitella, tormenta il povero marito perchè non può darle un pianoforte di più, un cavallo da sella, un domestico in livrea; e per vendicarsi dell'uggia della sua vita provinciale si sfoga su un debosciato che fu il compagno del suo pervertimento spirituale di ragazza, distruggendogli un manoscritto ch'egli ha perduto ubbriaco, inducendolo ad uccidersi con una delle sue famose pistole, facendo delle ridicole questioni estetiche se uccidendosi egli s'è colpito al petto o al basso ventre, e infine ammazzandosi ella stessa non per altro che per paura dello scandalo.

Tali sarebbero, all'ingrosso, le apparenze di questo dramma. L'ironia dello spettatore « di buon senso » può

esercitarvisi lungamente, e con un certo successo. Il problema che una interprete di Hedda deve risolvere non è tanto quello di rendere accettabili, come si suol dire, al nostro chiaro spirito latino la così detta complicazione della psicologia della donna nordica; quanto quello di farci sentire una universale tragedia femminile attraverso queste note apparentemente povere, banali, quasi goffe. In sostanza, in *Hedda*, mostro del suo sesso, s'incarna il malefico spirito insoddisfatto della trista donna contemporanea, a cui la tradizionale e sana esistenza della creatura che *domo mansit, lanam fecit*, non basta più.

La indicibile uggia della vita che circostanze esteriori, tanto più ferree quanto apparentemente accidentali, l'hanno costretta ad accettare, non è solo l'uggia della ristretta vita di provincia, è addirittura l'uggia della vita borghese, o della vita *tout-court*. Le orgie spirituali che commise giovinetta con Loevborg furono l'orribile sviamento a cui la condusse questa noia. Essa appartiene alla categoria delle grandi creature sataniche; ma, come quelle, ispira a noi, se non al poeta, una pietà infinita. Attraversa i quattro atti del suo dramma con la bocca contorta d'angoscia sotto il sorriso sprezzante. È perfida, offende i buoni e i deboli, li seduce e li stritola nelle sue spire o li respinge crudele, è inesorabile anche quando è nobile; la sua suprema ambizione ormai non è più che quella di influire sinistramente sul destino d'un uomo di genio, distruggendo l'opera sua e la sua stessa esistenza. Poi per sfuggire alla rivincita che la vita banale e feroce sta per prendere su di lei

col ricatto del consigliere Brack, non trova altra soluzione che nella sua propria morte.

Le note sottilmente perverse di Hedda Gabler Emma Gramatica le ha intese. Ella compose con molta raffinatezza le sue scene con la povera Thea Elvsted, e specialmente, nel second'atto e nel terzo, quelle con Brack e con Loevborg. Tuttavia, al solito, il senso della infinita noia in cui si dibatte la sua esistenza, prevalse in lei su quello di spietata durezza in cui cotesta noia deve risolversi. Ella non fu abbastanza terribile. Non fu implacabile e impenetrabile; non mostrò abbastanza la solitudine in cui vive chiusa, l'abisso che ha scavato tutt'intorno in sè, fra lei e le creature variamente deboli che calpesta. Mancò in lei quel senso magico, fatale, che deve continuamente derivare dall'atteggiamento dell'indomabile « figlia del generale Gabler », trastullantesi come per giuoco con le armi di suo padre: senza di che un tale atteggiamento diviene puerilmente grottesco. Tutte le sue frasi debono essere pregne di una significazione atroce, che invece spesso andò perduta; non tanto per mancanza d'intelligenza quanto per mancanza di potenza; ossia dei mezzi atti a rendere quel che l'attrice mostrava quasi sempre d'avere inteso. Le scene più tremende, compresa quella finale che deve agghiacciare lo spettatore, rimasero come in un'atmosfera di incertezza, di incompiutezza. Occorre ad incarnare questa figura, oltre ad una volontà di ferro, una tremenda intensità e sicurezza di mezzi. L'Hedda Gabler di Emma Gramatica è troppo spesso soltanto intenzionale. Bisogna ch'essa sia realizzata infinitamente di più.

Quanto ai suoi compagni, il solo Pilotto, nella parte del consigliere Brack, serbò una linea per lo meno corretta; che ci avrebbe fatto accettare senza critiche la sua recitazione, se essa però non avesse miseramente sciupato la battuta conclusiva dell'intero dramma: « Ma, in nome di Dio, queste cose non si fanno! ». Il Moro Lin ch' era Giorgio Tesman e ne fece una macchietta da farsa, e il Bosisio ch'era Erberto Loevborg e fu contorto e falso, recitarono male. Mediocre ma diligente la Merighi nella parte di Thea; insignificante la Falcini, ch'era la zia Giulia.

* * *

Dove invece Emma Gramatica si trova essenzialmente a suo agio, è in *Casa di bambola*. Questo — ch'è il dramma della donna rimasta lungamente bimba, sotto la tutela prima del padre e poi del marito, i quali l'amano e la vogliono così; finchè in lei si risveglia improvvisamente la dolorosa consapevolezza della sua futile passività, e della necessità di divenire sè stessa — offre veramente ad Emma Gramatica il modo di rivelare a poco a poco in tutte le gradazioni così quel che c'è nel suo spirito di più infantilmente leggero e festevole, come quel che v' ha di più consapevolmente amaro e doloroso. Fra Nora ed essa c'è veramente quella affinità naturale di cui parlavamo poc'anzi; e senza di cui, è inutile illudersi, un attore, per grande che sia la sua capacità di trasformarsi, non può rendere la creatura d'un poeta.

Perciò *Casa di bambola*, a parte qualche ombra di

cui pure diremo, è veramente il *suo* dramma. Le scene del prim'atto in cui ci si offre lo spirito della bamboletta Nora nell'evidente e preciso *interno* famigliare, fra quel prodigio di marito fariseo e quei tre bimbi, ci furono illuminati con una grazia incantevole, fresca, brillante. Quei tre bimbi non sono che i tre giocattoli della mammina; e perciò Ibsen, che pur non è davvero autore il quale lasci al capriccio degli attori battute *a soggetto*, non ha affidato loro parole definite, li ha posti lì, più che come personaggi, come strumenti della monelleria di Nora (particolare che varrà poi, non diciamo a giustificare per noi, ma a spiegare in qualche modo l'orribile abbandono finale; in Nora non c'è una coscienza materna). Bisogna riconoscere che i tre piccoli attori a cui era affidato un tal compito lo assolsero, guidati da Emma Gramatica, in modo perfetto (i bambini recitano sempre bene: ecco un fenomeno da studiare); ed anche il Pilotto cooperò alla buona composizione dell'*interno*, secondando abbastanza bene, nella parte del marito, la protagonista e i suoi piccoli. La subitanea apparizione del cupo Krogstad in mezzo a quell'intima festevolezza dette veramente il senso del dramma che a un tratto s'intromette minaccioso nella spensierata quiete famigliare; e Nora fu pronta a percorrere quasi impercettibilmente, con un crescendo pressochè inavvertito, i gradi della insospettata rivelazione.

Il secondo atto di *Casa di bambola* è fra i più « teatrali » di quanti ne abbia scritti Ibsen. L'incubo aumenta, si fa gigante, prende alla gola la protagonista. Il ricatto di Krogstad; la scena della lettera deposta

nella cassetta della corrispondenza (che, forzando un poco, e non male, la didascalia ibseniana, si suole addirittura mostrare agli occhi dello spettatore); gli sforzi convulsi di Nora per ritardare di qualche ora la rivelazione al marito; il suo ballo disperato; sono scene d'una potenza tipica, poi servite di modello ad altre d'innumerevoli autori, i quali però troppo spesso han fatto della loro « teatralità » un fine a sè stessa. Emma Gramatica le visse con un' intensità formidabile, seppe infondere nelle grazie civettuole di Nora un contenuto singhiozzo tragico che veramente sospese gli animi del pubblico ansante sull'orlo del precipizio già aperto. Se non avesse sfiorato talvolta, nei momenti di breve abbandono, quelle sue solite cadenze lamentose, ella sarebbe stata perfetta.

Su tali cadenze tornò ancora, e naturalmente un po' di più, nel terzo atto; dove il dramma si risolve. Non diremo che il mezzo di cui Ibsen s'è servito (le nozze proposte a Krogstad da quella specie di confidente all'uso antico ch'è Linde, con la conseguente, troppo sommaria conversione di lui) siano tra i suoi più felici. Quel che conta è l'ultima, la grande scena. In essa Nora trovò i suoi accenti desolati, ma fermi e decisi: con quella compiacenza nel dolore che, secondo abbiamo detto, ad Emma Gramatica è cara. Di bimba divenne donna; si pose a fronte del marito, lo giudicò. E tutto il nostro cuore fu con lei: fino all'estrema, irrevocabile decisione: quella dell' abbandono della casa e dei piccoli.

Qui il nostro senso umano si ribella; non c'è arte di interprete che valga a farci accettare una tal chiusa.

Noi non abbiamo la ridicola pretesa tedesca (a cui tuttavia Ibsen si piegò !) di mutarla in una specie di lieto fine, con un inammissibile patteggiamento fra il marito e Nora, la quale oramai ha conosciuto lui e sè stessa. Le opere d'arte, nate che siano ad un modo, non si rabberciano. Diciamo soltanto che, così com' è fatalmente derivata dalle premesse ibseniane, questa chiusa ci ributta. Il nostro consenso alla tesi antifarisaica del poeta s' arresta alle sue soglie. E il tonfo della porta di strada che si richiude su Nora fuggiasca ha un'eco troppo desolata nel nostro spirito, perchè ci resti una qualche possibilità d'ammirazione, o anche di critica.

*1920.*

## Osvaldo

(*Zacconi*)

È possibile che il lettore abbia avuto occasione di conoscere un grossolano dramma a tesi del peggiore Brieux, *Gli avariati*, che il nostro Alfredo De Sanctis ha l'abitudine di rappresentare gratuitamente, in qualche mattino domenicale, invitandovi i giovani delle città dove si trova di passaggio. Con queste sue recite il volenteroso attore ritiene di compiere nientemeno che una propaganda morale. In realtà la sua propaganda, rispettabilissima del resto, è soltanto di natura igienica. Quel dramma non serve se non a mostrare gli effetti contagiosi di una certa malattia, che nella terza pagina di un giornale non sarebbe decente nominare, ma che il lettore potrà facilmente trovare annunciata a grandi caratteri in quarta. Malattia dovuta, secondo l'espressione in voga, ad errori di gioventù, e che crea in chi n'è vittima l'elementare dovere di non ammogliarsi.

Come si vede, qui l'arte non c'entra, ed anche la morale propriamente detta non ha da dire parole molto alte: tutto è impostato, in questo dramma, da un punto di vista unicamente medico. Esso non sostiene, che so io,

la bellezza o la forza spirituale della castità, la santità dell'amor puro, o cose simili: è una questione di specifici o di precauzioni: trovate un rimedio, preventivo o repressivo, e il dramma non avrà più ragione di esistere. Ma esso fu composto in un' epoca in cui la Scienza aveva dato il gambetto alla Fede; e in cui gli Scienziati, dopo aver asserito che il Cristianesimo predicava l' astensione dal peccato per la paura dell' inferno, si erano messi a predicare l' astensione dagli stessi peccati, per la paura d'una malattia. — Perbacco! — diranno i giovincelli, dopo aver udito le spiegazioni del protagonista degli *Avariati*, ch' è un dottore egregiamente incarnato dall'ottimo De Sanctis: — costui ha ragione; bisognerà stare molto attenti. — E questo sarà tutto. È evidente che così l'Arte come la Morale hanno bisogno di un'atmosfera alquanto diversa da quella che si respira nelle Università Popolari.

Perciò, sebbene gli *Spettri* non appartengano forse all'Ibsen migliore, non v'ha dubbio che il lettore intelligente, accostandosi ad essi senza intermediarî, stenterebbe a trovare fra quest'opera e quella di Brieux un contatto purchessia. Per quanto Ibsen si serva del suo noto linguaggio prosaico, e chiuda il suo dramma in forme austere, concentrate, realistiche sino alla più aspra nudità, è innegabile ch' egli rimanga essenzialmente un poeta, e che nel corso di queste gelide forme si palesi l'esistenza d'una vasta poesia segreta, la quale se non prorompe in canti aperti sussulta tuttavia negli accordi misteriosi d'una gemente umanità.

*Spettri*: altri traduce *Fantasmi*: i francesi dicono *Les*

*Revenants*; quelli che tornano, che sopravvivono. Chi sono essi? Chiedetelo non ad Osvaldo, ma alla signora Alving. L'importanza di una *parte* in un dramma certo non si misura soltanto col metro: ma basta un'occhiata al testo per accorgersi che la protagonista dell'opera è ben lei, la creatura sempre presente in scena, dove d'atto in atto, per gradi, si svela il *suo* dramma.

Ella ricorda all'ingenuo e ottuso Pastore Manders il loro mancato fallo giovanile. Sposata ignara, per interesse, al ciambellano Alving, e piena d'orrore per avere scoperto la mostruosa corruzione del marito, un giorno ella era nascostamente andata a rifugiarsi presso il Pastore, offrendosi a lui, chiedendo a lui la sua salvezza. Ma il Pastore l'aveva rimandata al marito, al posto che la Regola le assegnava nella società. « Donna, ritornate presso colui ch'è vostro sposo dinanzi alla legge! » Il bravo Pastore aveva creduto d'impedire un delitto, di santificare, con un doveroso eroismo, la donna e sè stesso. Ohimè! Ecco la tragica scoperta che Elena Alving ha fatto: *il suo delitto fu quel ritorno*: un delitto contro il solo dovere di entrambi, quello verso la Vita.

Come tutte le opere di Ibsen, anche questo dramma non è dunque in sostanza che una violenta accusa alla sopravvivenza d' una vecchia e morta morale borghese, inceppante la Vita e la sua santità. Non ci sogniamo di discuterla qui. Pel poeta, Elena ha sacrificato questa santità a un'ombra vana in cui non ha fede. Se n'è accorta dopo trent'anni, e lo dice al Pastore: « Io sto quasi « per credere, Pastore, che noi siamo tutti spettri. Non « è soltanto il sangue dei genitori che corre in noi: ma

« c'è inoltre una specie di idea distrutta, *una credenza* « *morta*, e tutto ciò che ne risulta; e questo non è vitale, « è vero, ma ciò nullameno *sta in fondo a noi stessi*, e « *noi non riusciamo mai a liberarcene*. S'io prendo un « giornale e mi metto a leggere, ecco sorgermi dei fan- « tasmi tra linea e linea. Mi sembra quasi che tutto il « paese sia popolato di fantasmi... Eppoi tutti noi, quanti « siamo, abbiamo tanto paura della luce! » Ed ecco il dramma. Non soltanto ella fu condannata a torcere la propria esistenza nella comunione di quattro lustri con un marito immondo, costretta a subire le sue brutalità e a partecipare alle sue stesse orgie; ma, castigo supremo, ella sconta il suo peccato contro la Vita, il suo vile ossequio al fantasma di una legge morta, con l'*esclusione del figlio suo*, Osvaldo, *dalla Vita a cui egli agogna*.

Chi è Osvaldo? È un artista, un pittore, nato a glorificare le forme e i colori. Egli dice quali soggetti preferisce per l'arte sua: quelli della gioia. È fuggito lontano dall'oppressione delle protestanti nebbie norvegesi, sotto il cielo latino, a Parigi, a Roma, sitibondo d'una esistenza *libera*, che descrive con entusiasmo al Pastore scandalizzato.

Ma in realtà ritorna logorato, disfatto da una stanchezza misteriosa che lo spossa. E si confessa alla madre. Da qualche tempo, egli non riesce più a creare: la sua febbre di lavoro si riduce a un balbettìo impotente verso una realtà che gli sfugge: la sua sete di vivere gli canta invano inappagata, in fondo all'anima. Ah maledizione! Che cosa è questo? Per tutto il dramma, che si svolge in una giornata interminabilmente piovosa, il desiderio del

sole ricorre insistente come un *leit-motif* nei discorsi di Osvaldo. Ma le tenebre calano inesorabili sopra di lui. Egli porta un morbo nel suo sangue : è condannato. Ed è sua madre che deve rivelargli *perchè* egli soffra quel morbo. Osvaldo espia *il peccato di sua madre.*

Ora l'errore di Zacconi, interprete acclamatissimo di questo personaggio, sta appunto in ciò : di aver creduto che Osvaldo sconti solamente, e fisicamente, *il peccato di suo padre.* Zacconi s' è fermato alla frase di un medico, che appunto Osvaldo riferisce : « i figli scontano le colpe dei padri » : e l' ha interpretata nello stretto senso fisiologico. Padre depravato, figlio malato. Vale a dire che ha veduto il dramma di Ibsen come qualcosa di non diverso da quello di Brieux : un ammonimento igienico : — Uomini, non vi ammalate, o i vostri figli erediteranno il vostro male. — Attore realista, del periodo « scientifico », ha creduto sinceramente che la sua interpretazione dovesse limitarsi a impressionare i padri di famiglia convenuti allo spettacolo. mostrando loro un disgraziato in preda ai progressi della paralisi. Quindi la sua arte consiste soltanto nel camminare sussultando, nell'agitare le mani in un tremito convulso, nel parlare scambiando alcune sillabe con alcune altre, e — per la così detta dinamica del dramma — nell'accelerare sempre più questi sintomi, dalla sua prima entrata in scena sino alla battuta finale in cui s'inebetisce. Ne risulta, *in primo piano,* a convergere su di sè l'attenzione puramente fisica dello spettatore, un soggetto clinico, *a cui il dolore di sua madre serve di sfondo.* Ossia esattamente il contrario di quel che Ibsen ha scritto.

Così l'argomento dell'intero dramma si riduce alla materiale rappresentazione della malattia d'Osvaldo. Zacconi non ha capito ch'essa per l'autore è *un mezzo* e non uno scopo. Nè considera che Ibsen s'è ben guardato, lui pur così verista ne' suoi metodi, di darle un rilievo materiale: non c'è, in tutte le sue minute didascalie, *una sola* che accenni a segni esteriori del male in progresso! Le sofferenze fisiche patite da Osvaldo sono *raccontate* da lui: non mai *vissute* sulla ribalta. Il poeta ha serbato solo per l'ultima scena lo spettacolo della catastrofe fisica. Prima, quel che preme è la notizia dell'accesso ch'egli ebbe *una volta*, e che *ritornerà*: questo temuto ritorno segnerà il suo disfacimento *morale*: donde l'orrore dell'attesa. « La mia malattia è tutta qui » dic'egli a sua madre, toccandosi la fronte. Ciò che importa al poeta è il risultato morale del morbo, è la stanchezza che impedisce ad Osvaldo di creare, è il suo disperato singhiozzo verso la Vita che gli sfugge.

Perfino il suo sensuale, ma non improvviso nè capriccioso amore per Regina, è nobilitato dalla sua costante aspirazione a vivere, è ammirazione della gagliarda sanità di lei, è quel che lo riattacca alla bellezza della vita: « Non è splendida a vedersi? Robusta! Sana! » « Hai osservato il suo incedere? Così franco, così ardito! » Donde lo sconsolato effetto del suo rifiuto e della sua partenza. Zacconi invece non fa che lanciarle cupide occhiate di libertino abbrutito, immancabilmente sottolineate con compiacenza dalle risa del loggione.

Impostata la *parte* a questo modo, la poesia del ca-

rattere scompare. Tutti i tratti intimamente tragici, spirituali, l'attore li sorvola, o li travisa, o li affoga nella sua dizione convulsa. Egli sembra dimenticare che il mezzo d'espressione usato dal poeta drammatico è pur sempre la parola. Osvaldo non è più che una smorfia : le parole della sua parte, alterate da quella dizione sino a farne perdere il senso, per Zacconi non sono più che un pretesto a mostrare la progressiva difficoltà incontrata dal paralitico nel riunire materialmente le sillabe. Non sappiamo se tale difficoltà sia cosa scientificamente esatta, e se così rapidi progressi siano possibili nel giro delle poche ore in cui il dramma si svolge. Sappiamo che l'Osvaldo di Zacconi non è più che un organismo in decomposizione, il quale interessa e terrorizza il pubblico unicamente pe' suoi caratteri patologici. Pertanto il suo grido finale : — Mamma, dammi il sole ! — non spaventa se non pel suo letterale senso di ebetudine : poichè Zacconi non ha rilevato il *leit-motif* spirituale dell'opera, il pubblico non afferra il riposto significato simbolico della domanda idiota. Così, guidato da concetti brutalmente realistici, l'attore realista per eccellenza ci conduce nello sbocco e nella tomba del realismo : il *Grand-Guignol*.

Non è il caso, al solito, di soffermarsi sugli altri attori della compagnia. La povera Cristina, Elena Alving, fa quello che può : essa è attrice fredda e diligente ad un tempo, e perciò esagera, senza trarre una nota umana dalla *sua* tragedia. Il pastore Manders, per lunga tradizione invalsa fra i nostri comici, crede di dover essere implacabile, odioso : quale errore ! Egli è miope ma ingenuo, la sua adesione alla Regola è in perfetta buona

fede, la sua barba non gli ha tolto l'incorreggibile infantilità : perfino Elena glielo dice : « Siete sempre un gran fanciullone ! » Engstrand e Regina sono da molto tempo abbandonati ad attori incolori, non si sa perchè.

*1918.*

MACHIAVELLI

## La Mandragola

*(Niccòli)*

La *Mandragola* è apparsa varie volte, in questi ultimi anni, nei nostri teatri di terz'ordine. Era annunziata come una « serata nera » ; e considerata appartenente a quel genere di pornografia anticlericale a cui i competenti ascrivon tutt'insieme Boccaccio, Stecchetti, Zola, Mirbeau e Notari. La compagnia Niccòli, che non pensa a queste beghe, la recita invece con una ingenuità che dalle altre non s'usa : nell'autentica pronuncia toscana.

La commedia, già vivace come poche altre, raddoppia così di vivacità e d'energia. Essa non è forse il capolavoro intangibile quale è stata considerata per secoli. Il suo valore documentario, il suo isolamento e la sua posizione di pietra miliare nello svolgimento del nostro teatro, l'hanno fatta ingrandire oltre misura e le hanno attribuito qualità d'arte in grado eccessivo. La sua significazione storica l'ha fatta sopravalutare anche esteticamente. In realtà, pur nella sua costruzione spontaneamente perfetta, essa risente ancora troppo, ne' suoi elementi costitutivi, della vecchia commedia latina ; e d'altra

parte è troppo elementare e schematica, non vuol essere e non è che una grossa facezia satirica, d'un uomo di genio. Ma anche il signor Schlegel ha bene esagerato dal canto suo, quando ha creduto di metterla via senz'altro, come un rozzo e informe intrigo privo d'ogni interesse drammatico. (Vero è che il diligentissimo critico non l'aveva forse letta con soverchia attenzione, dal momento che la credeva scritta « in versi sdruccioli ».)

La *Mandragola*, disse il De Sanctis, è commedia che ha fatto il suo tempo : nel senso ch'essa è troppo incorporata in una società a cui noi siamo profondamente estranei. I novissimi esteti dell'arte pura non ammetteranno un simile ragionamento, e salute a loro : ma di fatto, il teatro non può prescindere dall'elemento umano su cui si edifica. È perciò che tutto il teatro comico anteriore alla nostra civiltà cristiana, è, come teatro, per noi ben morto : e a noi non restano da intravederne che radi sprazzi ; salvo s'abbia la fortuna di conoscere le lingue scomparse, sì da poterne apprezzare i valori lirici. Ed è perciò che le accesissime tinte di questa *Mandragola* non ci prendono ; che la sua oscenità ci ributta, senza poterne godere l'intento satirico e magari moralizzatore ; che la trama, ordita con tanta lucidità, distribuita con tanto equilibrio, avvivata da tanta foga, non ci seduce. Si svilupperà sì da questa arte l'arte nuova, per tutta Europa : la quale butterà via i residui della vecchia commedia classica, per attenersi ai soli elementi umani còlti immediatamente dalla vita. Ma questa è ancora a mezza via, tra gli antichi e noi. E l'incredibile grossolanità della burla ci è insopportabile ; e

quella madre e quel frate non possono farci ridere, ci fanno ribrezzo.

Di fatto anche iersera il pubblico rideva amaro. S'è detto che il recitare questa commedia in pronuncia prettamente fiorentina è stata idea buona. Il dialogo ci è ridato così in tutta la sua vivezza: e questo sì che, nonostante il suo ragionare architettato e serrato, ha già riconoscibili qualità moderne: è certo il solo bel dialogo prima di Goldoni, è forse la sola prosa viva prima di Manzoni.

In quella saporosa lingua, Andrea Niccòli enunciò nitidamente la sua parte di Nicia. Nicia non è certo carattere nuovo nella nostra letteratura; tutta la novellistica italiana è piena di siffatti mariti. Tuttavia il Machiavelli ha dipinto questo balordo con una intensità senza confronti, ne ha accentuato i rilievi comici sino all'inverosimile. Non apparve mai sulla scena marito più « contento » di questo; la cui stupidità, notò pure il De Sanctis, non è la stupidità passiva, è la stupidità sollecita e premurosa, che si crede astuta. È lui in persona che si dà moto, più d'ogni altro, a preparare a sè stesso la beffa: è lui in persona il naturale alleato de' suoi beffatori. E l'Osimo, che nella introduzione alla commedia edita dal Formiggini ha troppo spesso peccato anche lui d'ammirazione incondizionata, qui rileva assai giustamente il sapore pepato di tutte le sollecitudini e precauzioni di cui Nicia si vanta, sottolineando con effetto violento sino alla spasimo il grottesco della situazione.

Ora ciò è assai bene intuito dal Niccòli, sempre presente a sè stesso e vigile e attento a non far perdere nulla di tanta ricchezza comica. Nell'abito, nella truccatura,

nel gesto, compone la sua figura con una diligenza perfetta: e del resto a lui, dicitore ottimo, questa diligenza basta perchè da un'esecuzione soltanto fedele, senza pretese di genialità, il carattere balzi fuori da sè: come sempre accadrebbe, se sempre si facesse così.

La stessa lode non può farsi del Lombardi, *fra Timoteo*. *Fra Timoteo* non è il protagonista, in senso classico, della commedia; è però la figura che la domina; quella che dà all'opera la sua ripugnante *moralità*. Gl'innumerevoli frati che l'avevan preceduto nella nostra novellistica erano ben più poveri di colorito; e sopra tutto eran macchiette esteriori, senza spiegazioni d' intimità psicologica. Questo è una vivente e piena satira della sua classe, quale poteva essere concepita da un irreligioso spirito cinquecentesco. Ha luci e ombre, ha rivelazioni improvvise, ingenue, de' suoi naturali motivi d'agire; che, se non lo scusano punto come il Gaspary e il Graf con incredibile indulgenza son parsi sostenere, lo spiegano però e ne rivelano l'umanità. La corruzione del clero prima della Riforma e della Controriforma, denunciata e flagellata da tanti apostoli variamente cristiani, non fu certo vista e dipinta così accesamente da nessuno come da questo scrittore autenticamente anticristiano. Forse la pittura è eccessiva; forse porta al parossismo dei tratti non così comuni come oggi crediamo. Comunque, *Fra Timoteo* spiega la storia religiosa di due secoli, quello che precedette e quello che seguì. E davanti a lui, impallidisce quel *Tartufe* di Molière, per cui altra volta s'avrà occasione d'esprimere la nostra mediocre ammirazione: figura tutta nera senza alcun riflesso di luce, tutto male dia-

bolico senza alcun elemento di umanità, inesplicata e grossa; inconcepibile, per noi, fra le tante figure umane che il più grande dei poeti comici creò.

Il Lombardi non la intese, e non la interpretò. Disse la parte senza colore, non rilevò nè i mirabili soliloquî nè la terribile scena con le donne. Le sue parole naturalmente bastarono da sole a destare schifo. Ma s'egli fosse stato artista, avrebbe potuto giustificare quello schifo con l'asserito intento etico dell'autore:

*Rido, ma il riso mio non passa drento;*

e render così tollerabile la sua sconcia figura. Noteremo di più ch'egli era mal truccato (e vestito da cappuccino: cappuccini allora non ne esistevano). E che commise errori sciocchi; dicendo « io vi giuro per questo sacrato petto » non accennò al suo petto, ma a quello di Lucrezia!

Le virtù degli altri non andarono oltre quella, consueta a tutta la compagnia, della natural vivezza dell'eloquio nella loro cadenza dialettale. Callimaco, l'amante (Baragatti) non fu ardente; e Ligurio, il parassita (Calamai) non seppe aggirare col dovuto spirito il balordo. Insipiducce Lucrezia (L. Lacchini), e sua madre Sostrata (A. Landini). Il *Prologo* e la *Canzone* disser male i rispettivi versi. E mancarono a molte scene, specie a quella notturna, il fremito, l'ansia, la vivacità: senza di cui la *Mandragola* non tumultua come deve.

*1916*

# GOLDONI

## La Locandiera

(*Compagnia Talli*)

La riapertura dell'*Argentina* assunse veramente iersera un carattere di gioiosa solennità. Al principio dello spettacolo quando il vetusto sipario del Fracassini, rimesso in onore dopo alcuni lustri di oblìo, si levò sulla ribalta, apparvero il maestro Vessella e i suoi musicanti, che eseguirono gli inni nazionali, nostri e degli alleati, ascoltati religiosamente in piedi, dal pubblico, fra interminabili applausi.

Quindi il maestro Bossi, salito allo scanno del direttore d'orchestra, cominciò a condurre con la sua bacchetta le trame dei suoi agili e raffinati *intermezzi goldoniani*, che al principio di ogni atto gli spettatori coronarono di vaste approvazioni, anche verbali. C'era nella sala, fra tanto sfolgorìo di luci e di abiti tornati sfarzosi, una cordialità nuova, che pareva riunire i convenuti in un consenso più caldo di quanto un tempo fosse possibile. Crediamo che anche per questa disposizione di spirito, nel pacato e augusto sorriso della Vittoria, la *Mirandolina* e i suoi corteggiatori della compagnia Talli furono accolti senza nessuna riserva, col compiacimento più franco e

discreto, dal gran pubblico che si pigiava contento nei palchi e nella platea.

Ma il nostro ufficio, oggi alquanto ingrato, ci costringe a dire subito che, pure ammirando molto i personaggi di Virgilio Talli, del quale tutti conosciamo la esperienza giustamente vantata, noi avremmo preferito vedere, in un teatro come l'*Argentina*, quelli di Carlo Goldoni.

Tutti che abbiano, da poco più che ragazzi, preso in mano il vecchio Goldoni, per leggerselo e rileggerselo nelle innumerevoli circostanze in cui si torna con gusto all'autore classico, assaporandoselo e godendosene volta per volta la solidità, la densità, la bella struttura agile e salda, tutti sanno come Goldoni sia in sè perfetto, come dai suoi brevi periodetti concentrati e punteggiati e dalle sue veloci e precise didascalie, le sue commedie riescano in compiuta evidenza, pronte per l'integrazione scenica, senza nessuna aggiunta e nessuna modificazione possibili. Lo spirito della riforma goldoniana è tutto qui, qui è il movente della gran battaglia d'arte che egli condusse per tutta la vita: la sostituzione dell'opera perfetta allo scenario, al canevaccio, la riduzione dell'ufficio dell'attore da quello di creatore e improvvisatore a quello d'interprete fedele. Cose ovvie, non è vero? Uno scolaro di liceo ci riderebbe sopra.

Eppure che la riforma goldoniana sia stata veramente attuata, e che il suo spirito sia riuscito trionfatore nella successiva storia dei nostri comici, ci par difficile, nonostante i manuali di liceo, sostenerlo. L'indistruttibile mentalità antica persiste tuttora nella massima parte dei nostri attori, e non solo in quelli che si chiamino Novelli o

Musco. Uno di loro che ha fama di studioso, Gualtiero Tumiati, non ha sostenuto in questi giorni (1), con copia di ingenui paradossi, che l'opera dell'attore è del tutto indipendente da quella del poeta? E che cosa è questo se non un travestimento della solita concezione, per cui l'attore intende servirsi del testo non in altro modo che d'un qualsiasi pretesto, da imporporare delle proprie magnifiche e capricciose bravure?

Di questa mentalità dunque abbiamo ieri ravvisato le tracce, s'intende in proporzioni ridotte, anche nella ammiratissima compagnia Talli. Essa non ci ha dato *La Locandiera* goldoniana, ci ha dato quella della vecchia e men buona tradizione degli attori italiani.

Si comincia col dire che, conforme alla detta tradizione (interrotta, se non erriamo, soltanto da Fumagalli nel 1905), dalla commedia si erano amputate tutte le scene relative alle due comiche, *Ortensia* e *Deianira*, personaggi soppressi. Questo taglio ci è sempre riuscito incomprensibile. Amputare Shakespeare, è molte volte sacrilegio, ma spesso è anche necessità: concorrono a spiegarla, se non a giustificarla, i noti motivi di proporzioni materiali, il frequente disprezzo del lirico prepotente per le esigenze della realtà drammatica, ecc. ecc. Tranne che nel *Macbeth* e in alcune commedie, la convenienza di un rifacimento o almeno di un adattamento si impone: anche Goethe, nel *Meister*, la riconosceva inevitabile. Ma amputare Goldoni, l'uomo che ha tutto costruito se-

(1) *Messaggero della Domenica* dell' ottobre 918

condo la più chiara e onesta e modesta prospettiva teatrale, ecco quel che non si spiega.

Ciò in massima. Nel caso particolare, le scene di quelle due comiche sono, come tutti sanno, d'una grazia incantevole. Esse servono di sfondo, con la loro ingenua virtuosità di mestieranti, alla virtù autentica di *Mirandolina*. Sopprimerle vuol dire togliere anche ai caratteri maschili un campo dov'essi rivelano note essenziali. Ci sono degli incidenti, che ne restano sacrificati; ci sono delle entrate e delle uscite, che non si spiegano più. *Mirandolina* rimane la sola donna fra tanti uomini. E, anche se non esistessero queste ed altre ragioni, basterebbe quella del leggiadro capriccio di Goldoni, una ragione meno teatrale e puramente poetica. S'egli ha voluto arricchire e complicare un poco la semplice trama, perchè mai s'ha da riportare questa a una nudità assoluta?

Anche la recitazione in genere non c'è sembrata molto intonata a Goldoni, al nostro Goldoni letto e riletto e composto nella nostra memoria con la sua precisa e potente sobrietà, col suo sorriso così fresco e leggero. Goldoni è già, dicevamo, tanto perfetto, che basta recitarlo con aderente fedeltà per darlo intero. Noi riconosciamo che questa fedeltà non è facile. Sono le cose semplici le più difficili. E per questo Benini era il maestro che tutti ricordano: e da questo nasceva la nostra ammirazione per l'apparente agevolezza con cui la sua compagnia s'accostava all'ideale goldoniano.

Senonchè, i comici di Talli non solo furono alquanto fuori tòno, ma talvolta alterarono, mutarono, e sopra tutto aggiunsero. Non insisteremo nel chieder loro perchè

mai, ad es., essi pronunciassero *alcova*, *princisbèc*, dove Goldoni ha scritto *arcòa*, *princisbecche* : piccolezze ; sebbene tali da conferire anch'esse un certo sapore alla recitazione. Ma più grave è il fatto dell'intrusione di innumerevoli giunte *a soggetto*, ereditate da un secolo di cattiva tradizione scenica, per fare appello ai compiacimenti più grossolani del pubblico. Queste *giunte* ci son sempre riuscite fastidiose da per tutto : sul palco dell'*Argentina* poi, ossia in un teatro che s'annuncia ispirato ai desideratissimi criterî nuovi, ci riescono intollerabili.

A ogni modo bisogna dichiarar subito che la più sobria, quasi interamente fedele, diligentissima e graziosissima, fu Maria Melato. La viva simpatia che abbiamo per questa attrice, una delle due o tre nostre attrici moderne, contribuì a farci scoprire molti pregi nella sua recitazione anche iersera, in una parte così distante dalle sue solite, e così terribilmente difficile per una artista usa al repertorio moderno. Fu ella veramente una *servetta* quale la concepì Goldoni, che scrisse la sua parte per la *Corallina* della compagnia, volendo dare una lezione ai fumi della sua *prima donna*, signora Medebac ? Contenne ella sempre la sua grazia nei limiti imposti dal secolo, o non eccedette, per esempio, in certa stretta di mano col cavaliere, in certo prolungato contatto con *Fabrizio* ? Non sappiamo... A ogni modo fu una civettina adorabile, e se la cavò con molta bravura : il pubblico la applaudì, si può dire, ad ogni uscita. Notiamo il perfetto accento con cui disse la *licenza* finale.

Betrone fu un *Cavaliere di Ripafratta* molto brusco ; qualche volta, a nostro giudizio, troppo. La *tirata* della

sua ultima uscita fu detta da lui con un accento drammatico, che naturalmente strappò l'applauso, ma ch'era assolutamente fuor di posto. Paoli era il *Marchese di Forlipopoli*, e l'avremmo desiderato meno caricato e più signore. Il *Conte d'Albafiorita*, De Benedetti, aveva una bella sagoma settecentesca; *Fabrizio* ci sembrò eccedere nelle sue smancerie.

Che dire della messa in scena? Ogni atto si svolse con un suo unico scenario: mentre è noto che vi si deve mutar sede più volte, da una stanza all'altra. Non solo la didascalia ma il testo lo richiedono espressamente. Nè ci piacque molto la pretesa sontuosità degli ambienti: preferiamo un Goldoni recitato come a' suoi tempi, con quinte fisse, e un modesto scenario mobile in fondo. Vedemmo anche sedie, divani, un *buffet*, che non erano evidentemente dell' epoca. Mende non piccole per un teatro come l'Argentina.

Meno persuasive ci sembrarono le osservazioni che udimmo fare da competenti sui costumi; i quali sarebbero stati posteriori di alcuni lustri al tempo in cui la commedia apparve. Che essa sia stata rappresentata nel 1773, non vuol dire che il carattere della sua azione impedisca di trasportarla dieci o quindici anni prima o dopo.

*1918.*

LUCIEN GUITRY

# I.

## *La Griffe* di Bernstein.

Diciamo modestamente, anche a costo di parer provinciali, che nel giudicare attori i quali recitino in altra lingua, sia pur di dominio generale quanto la francese, si può cadere in errori come nel giudicare opere d'un'altra letteratura. È cosa che accade perfino verso artisti dialettali. Possono attribuirsi all'attore caratteristiche, pregi, difetti che invece son della lingua o del dialetto ch'egli parla: può vedersi come sua interpretazione personale, come sua esagerazione o sua debolezza, quel che è proprio del carattere della gente a cui egli appartiene.

Si premette questo, per chiedere dubitativamente se qualche raro gesto, se qualche rarissima posa che Lucien Guitry assunse iersera nei momenti di suprema concitazione drammatica, fossero, come potè apparire, alquanto stilizzati, ovvero se corrispondessero allo spirito del dialogo e del carattere francese.

Ma detto ciò, resta a dichiarare che all'infuori di quei pochissimi momenti, ieri ci apparve in lui, sulle scene del Nazionale, un prodigio. Poco ci importò che il pretesto

di cui si serviva l'attore fosse uno slegato e artifizioso dramma di Bernstein. E ignoro anche se l'*Achille Cortelon* pensato dall'autore sia quello che Guitry ha « creato ». Potrebbe dedursi di sì dal fatto della riconoscenza con cui il Bernstein gli ha dedicato il suo lavoro. Tuttavia alla lettura vien fatto di pensare un Achille più credulo, più menato pel naso, più minchione insomma. Guitry rileva pochissimo la senile schiavitù dei sensi di Cortelon per la giovane moglie: anzi abolisce le battute più significative su questo punto, nell'atto quarto. Si limita a comporne una figura, prima ingenua e candida, poi disfatta.

Già quasi canuto — forse un po' troppo — al prim'atto, ne mostra e ne aggrava il rapido decadimento fisico e morale di scena in scena, con un crescendo di profonda pietà. L'abbandono alle illusioni e poi l'abbandono delle illusioni, lo strazio intimo, l'avvilimento, l'ira e la pazzia si succedono in lui, dando agio all'artista di rivelare tesori di psicologia vivente. Poichè del Cortelon bernsteiniano non c'importa nulla si segue solo lui, l'artista, non esecutore ma veramente creatore, nel tipo che egli foggia. E più ancora che nel tipo, nei sentimenti ch'egli esprime: con una semplicità di mezzi, con una spontaneità d'eloquio, con una naturalezza di accentuazioni, con una sobrietà di mimica, insolite certo tra i vecchi attori francesi; e insieme con una finitezza sconosciuta agli attori nostri. Quello che Ermete Novelli — il quale ha pure avuto straordinarie qualità di mimo se non di interprete — esprimerebbe con la larga smorfia, nel suo vivace gioco di tutti i muscoli facciali, Guitry

lo esprime con un lieve socchiuder di palpebre, con una tenue contrazione delle labbra mobilissime. Egli ha, insieme con l'arte del dir semplice, l'arte di fare intendere il non detto: l'arte della pausa. La sua controscena è sempre vigile; ma parca; e per questo d'una verità magnifica.

La finezza è pure la qualità più da rilevare nella recitazione offerta dall'intera *troupe*. Finezza nel senso di cura, di squisitezza, di diligenza, di sfaccettatura d'ogni particolare: chè il dramma fu recitato con rara evidenza, nel massimo rispetto del testo e delle didascalie, salvo alcuni piccoli tagli, tutti insignificanti (meno quello cui sopra s'è accennato). Non però nel senso di pallidezza: chè anzi la asprezza angolosa del duro lavoro parve, se mai, accentuata dall'interpretazione generale. La signora Osborne ch'era *Antoinette*, ebbe un giuoco scenico assai vivo: tuttavia non mi sembrò l'Antonietta civetta e perversa che avrebbe dovuto essere. La signora Lion fu l'acerba *Anne*, ed ebbe accenti di cruda spontaneità. Il tipo del giovane socialista mistico e fanatico fu reso perfettamente, nella sagoma fisica e morale, dal signor Bourdel che era *Leclerc*. Eccellente l'affiatamento della intera compagnia.

È da deplorare che attori d'un simile valore siano fatti agire su scene indecorose come quelle che ieri furono esibite. Almeno la Stabile Romana dovrebbe aver insegnato qualcosa su questo punto.

È da deplorare ancor di più la mala educazione del pubblico, che si presentò in gran parte alla fine del primo

atto. Qui è da chiedersi perchè non si adotta almeno nelle platee il sistema adottato all'*Augusteo*, di non far entrare nè uscire gente durante l'esecuzione. Nei teatri di prosa l'incanto è rotto ancor più facilmente che in quelli di musica dai rumori importuni.

Guitry e la sua *troupe* ebbero molti applausi: ma ne meritavano anche di più.

## II.

### *L'Emigré* di Bourget.

*L'Emigré* era e non era una novità.

Perchè nel 1907, quando uscì il romanzo omonimo, molto se ne discusse, in Francia e in Italia; e, come sempre accade per gli ultimi lavori di Bourget, la discussione, volente l'autore, valicò subito i confini dell'arte per entrare in quelli della politica.

Noi non ci entreremo: e non ripeteremo niente delle dispute già avvenute, pro e contro l'autore, oggi che la riduzione scenica del romanzo ci appare per la prima volta, attraverso il suo più autentico interprete, sulla ribalta del *Nazionale*. Non c'interessa dunque nè la questione della cosiddetta « sincerità » della conversione di Bourget alla causa dell'*Action Française*, nè indagare come le idee ch'egli inquadra e difende con un ardore più di polemista che d'artista risalgano, per Maurras, sino a De Maistre e a Bonald.

Questo per noi è certo: che, seguendo un procedimento assolutamente opposto a tutte le norme dell'estetica moderna, partendo cioè da una tesi sostenuta pel suo valore politico e sociale e scartando di proposito l'arte per non voler affrontare che il dibattito, questo « minuzioso e pesante e prolisso » ma « paziente e possente indagatore » che è l'autore de l'*Etape*, riesce talora ad afferrare e a svelare dei caratteri, come quando era l'autore di *Mensonges*. Nessun dubbio che la preoccupazione polemica, al cui servizio esclusivo Bourget ha posto la propria lucidità dialettica, lo induca oggi ad accettare senza scrupoli mezzi tecnici d'uso ormai vieto, per procedere da essi al fine voluto. Ma se questo dà ottima occasione a' suoi avversari di gridare allo scandalo, resta anche indubitato che, pur attraverso quei metodi, Bourget *costruisce*. Costruisce figure, di cui qualcuna così tipica, che rimarrà ad incarnare idee, caratteri, virtù e vizi d' una intera classe sociale: pone conflitti d'anime, in situazioni forse non nuove perchè eterne, ma guardate con occhio sicuro.

Si è detto che alcune di quelle sue figure sono sorelle a quelle di Balzac. Ma Balzac era un poeta. Si è detto che Bourget è il più gran maestro del romanzo psicologico dopo Stendhal. Ma Stendhal era altro scrittore. Bourget è Bourget: non il sottile e raffinato casistico quale fu ritenuto per decennî, chè il fermo buon senso del suo cattolicismo positivista non gli consente poi sottigliezze estreme: sì lo studioso metodico e il disegnatore ordinato, che compone e rende, tratto per tratto, in un

nitido rilievo di verità umana, figure come quella del marchese di Claviers-Grandchamp.

Avevamo conosciuto la figura nel romanzo, dove è rilevata nella sua massima potenza. Poco ci interessò allora il conflitto di cui il libro era intessuto, alla vecchia maniera; conflitto tra il padre incarnante la più pura aristocrazia legittima, rimpianto vivente e passionato delle istituzioni tradizionali — famiglia, aristocrazia, monarchia, religione —, che per non accettare nessun compromesso col mondo nuovo si è ritirato in una inutile e fastosa vita di gran signore nelle proprie terre; e il figlio inquieto e dubitoso, che a soddisfare la sua necessità di vivere, ha accettato il servizio militare, e ora intende far sua moglie una dolce creatura borghese.

Quel che ci attrasse fu il disegno del marchese, reso con tocchi così potenti, fatto così carne e vita, « *avec si grande allure et si beau langage* » che i nostri occhi s'incantarono su di lui come su di un essere reale. Non ci importò se le sue idee fossero o non fossero quelle della *Action Française*, dal momento ch'egli le viveva. Tanto le viveva, da suscitar nei giornali una polemica, sulla giustezza o sull'errore della sua risoluzione all'isolamento dal mondo: nella quale gli aristocratici francesi discussero con lui, col marchese Claviers-Grandchamp, riprovandolo o difendendolo, come con persona viva.

Non altro dunque poteva interessarci artisticamente ieri, nella riduzione scenica fatta pel teatro dallo stesso Bourget. Egli ha creduto di trarre il dramma dal conflitto tra padre e figlio, e su quello di fatto l'ha imperniato,

sin dall'atto primo. In realtà, altro è concepire per la narrazione, altro pel teatro; e, come sempre avviene nelle riduzioni dai romanzi, gli atti, anzi le singole scene, non son che quadri isolati, i quali si susseguono, non collegati insieme che dalla figura del marchese. I vecchi procedimenti tecnici tollerati nel romanzo, sulla ribalta appaiono insopportabili: personaggi col vecchio ruolo di confidente, rivelazioni in delirio, lettere rubate e ricatti, dialoghi a tesi, questi e altrettali ferravecchi il pubblico stentò ad accettarli. Ma insomma li accettò, in grazia della figura centrale che, senza poter costituire il dramma, balza fuori da esso: figura vivente non soltanto per merito di Guitry: chè ha vita propria, avendola avuta, come s'è detto, fin dal romanzo.

Certo chi leggesse la riduzione teatrale non vi ritroverebbe — al solito — gl'innumerevoli tocchi e sfumature che tratteggiavano quel largo carattere ora concentrato schematicamente per la scena. Ma è a questa mancanza, che supplisce l'arte di Lucien Guitry. La sua grande arte. Quand'egli entrò in abito da caccia nel primo atto, quanti avevano conosciuto Claviers-Grandchamp nella prosa bourgettiana, lo «riconobbero». Riconobbero la «*grande allure*» e il «*beau langage*» che il Doumic ammirava, alla prima apparizione dello splendido gentiluomo. Vero è che il Doumic sembra non trovasse a suo posto il Guitry in quella parte. Sia ch'egli s'ingannasse, sia che il Guitry abbia modificato la sua recitazione, sia che noi italiani lo si guardi con altri occhi, fatto sta che al pubblico di Roma nulla da molto tempo era apparso sulla scena di più

perfetto che la interpretazione offerta ieri dall'attore francese.

Ier l'altro noi avevamo ravvisato in lui non quegli che rende un carattere vero e proprio, ma un generico, indefinito, se pur prodigioso, tipo umano: quale, sia pur con finezza minore, han saputo darci anche alcuni nostri vecchi comici. Ma iersera almeno a noi giovani parve di vedere e udire finalmente un interprete. Gli è che Achille Cortelon non esiste, e credere che un attore possa fare un carattere di un fantoccio è forse una sciocchezza: può trarne pretesto per rivelare sè stesso, non di più. Ma il marchese Claviers-Grandchamp ha una reale esistenza, per lo meno nel romanzo: e Lucien Guitry lo incarnò. Niente s'era mai visto di più possente, di più nobile e di più francese. Le vecchie idee dell'aristocratico legittimista presero corpo, la sua magnificenza di gran signore illuminò la scena, la sua larga cordialità suscitò fremiti di simpatia intima, la sua lealtà fu una cosa vera e viva, il suo dolore attrasse e sospese le anime. Come correvano chiare, incisive e sonore le frasi della bella lingua latina nella mobile e nobile bocca, come la fisonomia passava per ogni gradazione d'ogni sentimento in un giuoco altrettanto vario quanto sobrio e spontaneo, come la grande persona s'atteggiava, con apparente inconsapevolezza, in una maestà patrizia!

La sua *troupe* lo secondò quasi perfettamente. La signora Lion era passata dalle aspre crudezze della figura incarnata nella *Griffe* la sera precedente, alla delicata e chiara femminilità di *Valentine Ollier*: fu squisita. Il signor Bourdel, ch'era *Landri*, il figlio del marchese, è

un eccellente attor giovane, di spontaneità e di sensibilità ammirevoli. Bene anche tutti gli altri attori: ma pietoso l'apparato scenico in cui erano costretti ad agire.

Il pubblico acclamò Guitry con entusiasmo.

## III.

*Samson* di Bernstein.

Non è possibile dare un giudizio complessivo su di un attore dopo averlo udito soltanto in due o tre esecuzioni. Oggi, ad esempio, sentito Guitry in *Samson*, è da rettificare quel che si disse di lui ieri, per richiamarsi piuttosto a quel che si era accennato ier l'altro.

Fermo restando infatti quanto s'è notato per ciò che concerne l'arte della sua dizione, la verità del suo dialogo, la mobilità della sua espressione, la potenza e la sobrietà della sua mimica, la magnifica nobiltà del suo gesto, e in genere la cura squisita e la finezza incomparabile di tutta la sua recitazione, potè apparire un che di contradittorio fra gli appunti che gli movemmo come interprete di quell'infelice *Achille Courtelon* bersteiniano nel quale non vedemmo, senza rammarico del resto, altro che un pretesto di cui il Guitry si serviva per rivelare le note della propria umanità — e l'ammirazione irrefrenabile che suscitarono in noi una vera e propria « interpretazione » della figura del bourgettiano *marchese de Claviers-Grandchamp*, che ci parve un miracolo d'intuizione e insieme di espressività.

Oggi dobbiamo tornare piuttosto alla prima che alla seconda impressione. *Samson* è ben lontano dall'essere un'opera d'arte; ma non c'è dubbio sulle intenzioni con cui il Bernstein ne fabbricò, mediante vecchi elementi convenzionali, il protagonista *Jacques Brachard*. Questo doveva e deve essere l'uomo tenace, violento e dominatore, salito dai bassi strati sociali sin nel mondo della più alta finanza, lottando e vincendo con la sua dura volontà, sino a costituirsi un'enorme fortuna e a conquistarsi una dama della più pura aristocrazia per moglie. E certamente deve anche permanere nella sua intima essenza, nonostante la lunga consuetudine del suo nuovo ambiente, qualcosa di non raffinato, di rude; chè proprio in ciò è il confessato motivo della ripugnanza di sua moglie per lui.

Ora, niente di tutto questo ci apparve in Guitry. Noi ci ricordiamo esattamente l'interpretazione che dello stesso dramma dette la prima volta, cinque anni or sono, il nostro Ruggeri; il quale ci parve penetrasse molto più esattamente nell'anima — fittizia, poco importa — del personaggio, dimenticando la propria consueta eleganza per comporne un tipo di cruda volontà, rossi i capelli e il viso, aspro conquistatore e vincitore. Lucien Guitry — troppo vecchio nell'aspetto, chè Brachard ha quarantatrè anni *nè può* averne di più — ci si è ripresentato in una squisita correttezza di gran signore, indugiando nel ricamare il dialogo e nel rendere con evidenza pari alla sobrietà i passaggi psicologici più o meno intensi delle varie scene. Ma, nonostante il famoso gesto con cui si rodeva le unghie, iersera non ci è apparso in lui l'uomo rozzo e forte, che vuole, che lotta, che vince, che fallisce la conquista di

sua moglie schiacciandola sotto il peso della proprie ricchezze, e che la ottiene con la suprema follia del colossale disastro in cui nella vendetta della propria disperazione trascina sè e tutta la sua impresa, perchè sua moglie sia veramente la sua donna. Questo senso tragico, che un grande attore può ricavare dal canevaccio bernsteiniano (e in parte il Ruggeri ne lo ricava), questo senso di vasta rovina, di crollo universale, prodotto dal gigante della finanza che in un impeto d'ira abbatte tutto il suo edificio per trascinare nelle macerie il ladro del suo amore, Lucien Guitry iersera non l'ha reso. Eppure, la critica francese non ha forse mai elogiato tanto questo suo massimo attore quanto nei drammi di Bernstein; e il pubblico non lo ha mai acclamato tanto quanto iersera, preso agli effetti consueti delle « tirate » di scuola, di cui applauditissima, ohimè, quella sessantenne sull'onore.

Certamente il Brachard di *Samson* non meriterebbe l'onore d'una analisi nè di una discussione. Ma lo merita il Guitry: sopratutto in quanto interessa per l'arte dell'interpretazione scenica — base necessaria del nostro teatro, presente e futuro — la risoluzione della vecchia questione se esista la possibilità di un attore « interprete », d'un attore che, oltre all'*intendere*, sia capace di annullare in certo senso sè stesso e di rinnovarsi volta per volta, nella successiva incarnazione degli innumerevoli caratteri che via via assume: ovvero se la fisonomia e i tratti peculiari d'un artista siano incancellabili, in modo che non gli sia possibile altro che rendere i personaggi più affini a un proprio tipo, creato sul loro pretesto, ma indipendente da essi. Questione fondamentale, che del

resto basta accennare per intenderne la soluzione. È evidente che anche Guitry, essendo un artista, cioè avendo una personalità, appartiene alla seconda categoria. Ma in questa categoria, fra quanti conosciamo, è certo eccellente.

Anche l'esecuzione della *troupe* in genere, sebbene assai accurata, non ci parve perfetta. Diligentissima come poche nostre attrici, la signora Lion, che era *Anne Marie*, sembrò in qualche punto recitasse squisitamente più che parlasse. Invece il Bourdel, che era *Jessie*, fu impeccabile. Il vecchio marchese *Honoré* era il signor Gildès, che ne fece una macchietta caricaturale elegante ma alquanto esagerata: il nostro Bonafini, nella compagnia Ruggeri, serbava altra linea. E il giovane *Max* non era forse incarnato con vivacità sufficiente dal signor Almette. Tutti gli altri recitarono con grandissima cura. Sempre deplorevole la messa in scena in cui son costretti ad apparire.

*1915.*

## IV.

Può parere inopportuno il giudicare di attori e di interpretazione scenica a gran distanza di tempo. Eppure rileggendo, dopo cinque anni, quanto avevamo scritto su Lucien Guitry interprete di Bernstein, crediamo che la distanza da quella visione possa giovare a renderci ragione di alcune impressioni avute allora.

Nessuno certamente, e meno d'altri il sottoscritto, s'è mai fatto la menoma illusione sul valore di Bernstein.

Ma con l'andar del tempo, e col tornare per obbligo ad ascoltare periodicamente in teatro le sue opere, si arriva ad intendere sempre meglio che cosa in realtà significhi questo autore nel teatro contemporaneo. I suoi successi ci fan comprendere sempre più chiaramente in qual senso egli sia, come lo chiamano, un autore « rappresentativo ». Bernstein non è il poeta, non è l'interprete, è l'inscenatore, nel senso più materiale di questa parola, di una società plutocratica e quindi brutale, tornata avidamente, attraverso il lusso e la civiltà industriale, alla corsa al piacere, concepito e confessato nel modo più elementare e selvaggio. Bernstein stilizza questa società in tante scene meccaniche, facendola passare attraverso i trucchi più aridi e sconcertanti. Si tratta d'una quantità di persone d'incredibile secchezza sentimentale; belve; che parlano in formule rapide, stereotipate, per avviarsi il più velocemente possibile al soddisfacimento delle loro miserabili passioni. Personaggi « crudeli », ha detto perfettamente Cardarelli sul *Tempo*. Certo, senz'anima, senza vene, senza umanità. È inutile porli l'uno di fronte all'altro, in cozzi anche furibondi: essi non piangono, tutt'al più urlano aspri. È inutile tentare il loro cuore: sangue, calore, poesia, non riescono a spicciarne.

È perciò che Guitry, in Bernstein, a noi sembrava maestro di una psicologia astratta, generica, magnifico riproduttore di certi passaggi, di certe sfumature, di certe violenze, ma non creatore di personaggi, di uomini: mentre le stesse sue parti, interpretate da Ruggeri, ci sembravano e ci sembrano assumere una fisonomia loro, umana. Gli è che Ruggeri, attore italiano, assai meglio

d'altri cui appunto accennava lo stesso Cardarelli, fraintende stupendamente lo spirito di Bernstein, seguendone con attenta fedeltà le istruzioni esteriori. Poichè *Achille Cortelon* dev' essere l' uomo sensualmente schiavo della giovine moglie, poichè *Giacomo Brachard* dev'essere il *parvenu* di volontà ferrea, che fa crollare l'universo sulle rovine del suo amore, ecco Ruggeri all'opera, che ricostruisce i due fantocci, e dà loro una fisonomia e una vita. Guitry invece non s'incarica punto di questo; i tratti persino fisici dei personaggi bernsteiniani li trascura con un'indifferenza superba; e magari, come abbiam detto, salta qualcuno dei brani che più servono a caratterizzarli. Che gliene importa? Francese, egli sente d'istinto che Bernstein non è in ciò. Quel ch'egli rende, è la passione secca e schematica, è il contrasto aspro sotto le apparenze civili, è la violenza in *frack* di queste marionette angolose, nella loro scene decisive.

E questo basta a Bernstein, che approva il suo Guitry e gli dedica i suoi lavori, riconoscendosi in lui; basta alla critica parigina, che arriva a proclamarlo (seppure con un poco di esagerazione) il più grande attore del mondo.

*1920.*

NOTE MINIME

## Maria Melato

Abbiamo letto su un giornaletto teatrale un lamento sulla sorte della « povera » Maria Melato, che ci è parso il migliore elogio per lei. Maria Melato è sacrificata! Le hanno dato parti di secondaria importanza! La sciupano per rappresentar persone in cui la sua giovinezza sparisce, la sua voce non può cantare, la sua foga non può prorompere nella grande scena di rito, che avvince e attorce il pubblico! Abbiamo subito pensato: — Bravo Talli; brava Maria Melato. — Perchè quel che più di tutto apprezziamo in questa nostra attrice, più delle sue ricche tonalità, più del suo stile doloroso, più della sua grazia pensosa, più della fissità de' suoi sguardi assorti, più della intensità delle sue attese, è la sua sete evidente di essere « una interprete». Che Dio la benedica per questa sete; e le dia quegli aiuti ch'ella cerca ed accetta sempre, con una umiltà pari al suo grande amore.

Sì, Maria Melato si studia di *interpretare;* ossia di trasformarsi, di adattarsi alle varie persone ch'è chiamata a creare, di subordinare le sue qualità alle necessità del

quadro scenico, di scoprire e di rendere le intenzioni d'ogni suo autore. È una santa « passività » la sua, che va elogiata senza riserve. Dal tragico orrore del quart'atto della « Gioconda », dagli urli e dai sussulti indistinti e stupendi di « Anfissa », da tutte le note del pianto femminile di cui ella conosce l'intera gamma, l'abbiamo vista discendere alla modestia disadorna di « Nicoletta » nel *Goldoni* ferrariano, infondere una dolce umanità nel contraffatto accento esotico della protagonista dei *Transatlantici,* costringere la sua bruna capigliatura nella parrucca bianca della adorabile vecchina di *Così è, se vi pare,* vestire gli abiti maschili della *Donna romantica,* chiudersi nella passione taciturna di *Marionette, che passione!* Pensiamo ch'ella sia una delle artiste che abbiano dato meno dispiaceri agli autori drammatici; i quali di solito trovano nei loro interpreti tanta ostilità sorda o palese, e ch'ella invece accoglie con un abbandono di tutta sè stessa, offrendosi come uno strumento della loro intenzione, fissando i grandi occhi sulle loro labbra quand'essi le parlano della propria creatura che affidano a lei.

Strumento eccellente. Maria Melato ha una maschera; ha una voce; ed ha una vaga, tormentata sensibilità femminile. Questo la rende, fra le nostre poche attrici, una delle pochissime che possano interpretare un teatro tragico. Ma questo è anche, o può essere, uno dei suoi più gravi pericoli e de' suoi difetti. Perchè, fornita di mezzi così vasti, le è ben difficile riuscire a spogliarsene, o ad usarne con l'estrema moderazione che è necessaria non solo a molte opere di teatro, ma anche

a molte scene di quelle altre opere che pure nelle scene salienti avranno poi bisogno di tutti quei mezzi.

Attrice che dovremmo definire « lirica», se questa parola non fosse stata insopportabilmente abusata, Maria Melato non mostra di credere che l'arte s'esaurisca nella riproduzione della nuda verità. A differenza di coloro il cui sforzo costante sulla scena fu ed è unicamente quello di « parlare », Maria Melato « recita ». Ella compone le sue figure dal di fuori, servendosi di quei ricchi sussidî di cui dispone: il suo eloquio pieno d'echi, la magica espressione dello sguardo incantato, l'incredibile pallore del volto, la composizione plastica dell'abbigliamento e del gesto.

Perciò quando il dramma contemporaneo svolge le sue scene di presentazione o di preparazione, quelle fatte di umili frasi correnti e di poveri particolari della comune realtà, Maria Melato, dicitrice troppo perfetta, sembra un poco costretta e come squisitamente distratta, disagiata nelle piccole strettoie. Nella sua dizione che si sforza d'esser semplice, si sentono fremere in potenza i nodi delle doviziose passioni ancora sopite, s' intravede un tumulto ancora non desto, una promessa e un'attesa. A cotesto modo ella dice, per esempio, i primi atti della *Seconda moglie*, di *Anfissa*, della *Marcia Nuziale*. Ma negli atti che seguono, il suo inno si leva, prende le ali, percorre tutti i tòni di quella sua fremente sensibilità, prorompe; e la folla degli spettatori consente in quel canto.

Senonchè non è ancora quel canto, ch'essa spesso esegue a voce troppo spiegata, gettandosi talvolta con

troppo ardore nell'abbondanza de' suoi mezzi materiali, ciò che noi seguiamo con più commozione in lei. A noi Maria Melato piace sovratutto *negli ultimi atti*: dov'ella si ripiega nelle sue disfatte, e piange i suoi pianti ora torbidi, ora accorati, sempre sommessi. Sarà forse un fenomeno d'esaurimento fisico (tanta parte ha il fisico, nell'arte dell'attore): ma ella non ci appare mai così umana e profonda come quando, dopo essere stata squassata dai suoi proprî gridi nelle scene centrali d'un dramma, torna spossata ai pacati accenti conclusivi delle ultime scene, ma con un fremito e una commozione stanca nella voce sonora.

*1919.*

## Musco

Se è vero che arte è freno, è scelta, è composizione sapiente ed accorta, è chiaro che Musco non è un artista.

Non è un artista, perchè è puramente e semplicemente una forza della natura, quasi sempre ancora allo stato greggio. E gli aggettivi che un giovine autore « mediterraneo » ha rimesso un po' di moda in questi ultimi anni: « bacchico », « orgiastico », « dionisiaco », essendo per comune consenso quelli che più di tutti gli altri s'adattano a questo portentoso mimo siciliano, basterebbero a dar ragione della nostra asserzione.

Musco proviene direttamente dalla farsa. Ricordatevi di quando, uscito dai teatrini popolari della sua isola, esordì con Grasso, rivelandosi negli « scherzi » finali degli spettacoli, destinati a ricrearci l'animo dopo i violenti drammi e drammacci del suo primo attore; la cui leggendaria gelosia avrebbe voluto (stando a quel che raccontano i maligni) confinarlo appunto in quegli scherzi per tutta la vita.

Come Musco si componesse da sè quelle farse, ce

lo ha raccontato egli stesso (1): « Andavo a scovare, dove che sia, una quantità di vecchi scherzi dimenticati, ne strappavo qualche foglio, ne prendevo quel che m'interessava, lo rifacevo, lo adattavo, vi ficcavo tutto quel che mi pareva, e poi la sera andavo in scena; e il pubblico: — Bravo! Bene! Evviva Musco! —». A poco a poco, il pubblico si sorprendeva e imparava. Imparava che oltre ai caratteri incarnati da Giovanni Grasso, il quale allora passava per l'unico e autentico interprete dell'anima siciliana (anche perchè non aveva ancora abusato della propria innegabile potenza, deformandosi in una dizione troppo spesso roca, gonfia e truculenta), la Sicilia presentava in Musco un'altra sua faccia, che probabilmente era la più vera.

Nell'ascoltarlo, nessuno si preoccupava dell' insulsa vicenda delle vecchie scene ch'egli alterava, svisava, tramutava in inverosimiglianze grottesche e in fantastici eccessi, nè si poneva il problema se Musco avesse o non avesse disegnato una figura caricaturale, avesse in qualche modo rappresentato *una persona*. Quel che fin da allora suscitava l'attenzione nostra, erano i momenti in cui da un pretesto qualsiasi Musco traeva una smorfia umana, apriva una parentesi di comicità tanto elementare quanto viva, tracciava alcune linee buffonesche, si faceva interprete di una nota di eterno ridicolo — il debitore senza soldi che medita il suicidio; l'uomo impacciato che fa una

(1) *Idea Nazionale*, 21 febbraio 1920: *Musco a Palazzo Venezia*.

dichiarazione d' amore; la paura d'un quieto borghese sfidato a duello; — ecc. ecc.

Lo stesso oggi. Anche oggi, affinatosi nella tecnica della recitazione — in cui però permangono difetti formali gravi, come quello d'una dizione rauca, troppo rapida, e perciò spesso incomprensibile —; temperate alquanto talune sue esuberanze senza però abolire l'intonazione generale, sempre accesissima; salito alla direzione di una compagnia tutta « impostata » su di lui; l'interesse per cotesto attore, aumentato quantitativamente, continua tuttavia ad essere della stessa qualità. Nei lavori ch'egli rappresenta, non cerchiamo nè il calzolaio nè il paraninfo nè il piccolo-borghese reduce dal continente; noi cerchiamo Musco, e la sua generica comicità siciliana, nuova, legnosa, burattinesca, assolutamente sconosciuta sino a ieri sulle nostre scene; e di questa godiamo. È una comicità popolare, elementare, che spesso al superficiale può parere volgare, e che non di rado è innegabilmente grossolana: ma che si salva per la sua portentosa intensità, per la veemenza con cui arriva a certe note vibranti sino allo spasimo.

Perciò Musco è aborrito dagli autori, quale interprete. La riverenza con cui talvolta s'è piegato, davanti a qualche scrittore illustre, a trattenere la sua foga entro i limiti segnati dalla sua commedia, a non straripare, a non eccedere, a non ricamare nemmeno, è una eccezione che conforma la sua sregolatissima regola. Egli si sente veramente a suo agio soltanto quando può correre da padrone così la scena come la commedia. Prova in un certo modo; poi, sera per sera, aggiunge, modifica, im-

provvisa in tutt'altra maniera; tanto che alle volte i suoi stessi attori, alle nuove battute inattese, si mettono a ridere in scena; ride egli stesso, e il pubblico gliela manda buona. Tutto insomma per lui è una perpetua farsa più o meno *a soggetto*: nella quale egli si butta allo sbaraglio, sfondando ogni ostilità, rompendo ogni durezza, traendo vene di riso da ogni più insulso motivo.

Anche Ferravilla, è stato detto da qualcuno, creava le sue macchiette sera per sera, aggiungendo e modificando via via. Ma Ferravilla era precisamente l'opposto di Musco: prima di tutto, perchè era un creatore di tipi, mentre Musco ha sostituito alle vecchie maschere, una unica, nuova maschera siciliana, *Musco*; e poi perchè quella di Ferravilla non era una improvvisazione, era un perfezionamento continuo, paziente e metodico, con cui egli veniva sempre meglio sfaccettando le sue creature. Arrivato però al punto che col suo occhio sicuro giudicava perfetto, Ferravilla *le fermava*; e non le toccava più, per l'eternità. Musco invece procede affidandosi unicamente alla sua irrefrenabile vena; e ora eccede, ora torna indietro, ora coglie nel segno, ora sciupa.

Ricordate la prima grande scena di quell'*Aria del continente* che è indubbiamente il suo capolavoro? (Capolavoro *suo*: chi legga il testo di Martoglio vede subito che tutte le scene essenziali, specie quelle del terz'atto dove Musco è magnifico, sono appena una traccia, un nudo schema suggerito alla sua bravura). Tornato al

paese da Roma, dove ha subìto l'operazione dell'« *appendicite* », egli ha raccontato alla famiglia sbalordita tutte le meraviglie della capitale. A un certo punto, aggiunge un *soggetto* : si fa domandare dalla sorella :

— E il Papa, lo vedesti ? —

Qui Musco resta un momento interdetto. Fra le tante *balle* inventate, aveva dimenticato il Papa. Preso alla sprovvista, non vuol rispondere di no ; ma, dal momento che non ne ha parlato, non vuole neanche mostrare di dare importanza alla cosa ; e replica :

— Sì ; ma non ci ho parlato.... L'ho soltanto salutato.... *Era con amici.* —

Questo *soggetto*, così com'io glielo sentii buttare là la prima sera, detto da lui con l'impagabile accento dell'uomo superiore, che torna dal Continente, era perfetto. Toccava la farsa ; ma non vi cascava. Stava ancora su l'estremo limite della inverosimiglianza ; ma la psicologia della *battuta* era salva : — *Sì*... (non vuol rispondere di no) ; *ma non ci ho parlato*... (delusione degli astanti ; egli deve conceder loro qualcosa) ; *l'ho soltanto salutato* (e come mai ?) ; *era con amici.*

Ma, la seconda sera ch'io l'ascoltai, Musco è andato più in là :

— Era con amici, *al bar automatico !*

Ed eccoci nella farsaccia.

La terza sera, altra aggiunta :

— Ma l'ho visto bene ; ha la barba ; fumava la pipa.... —

E qui siamo arrivati al teatro dei burattini.

Ora si ha un bel ripetere: « orgiastico », « bacchico », e « dionisiaco ». Il *fren dell'arte* del padre Dante non ha mai nuociuto a nessuno; e a Musco non nuocerebbe. Non è che egli non abbia stoffa; ne ha troppa. C'è da ritagliarne un po'. Perchè non ci si prova?

*1920.*

## Dina Galli e la " pochade „

Attorno a Dina Galli e alla sua compagnia, il gusto del nostro pubblico è rimasto immutato; ma la critica ha fatto una bella giravolta, per poi ritrovarsi, come succede a questo mondo, al suo antico punto di partenza.

La critica italiana, alle prime *pochades* recitate da Dina Galli e soci, ebbe da principio un grido di consenso unanime: — Come recitano bene! Come corrono, come volano, come sono compatti, come sono affiatati! — Poi vennero le prime dispute, ma non propriamente su Dina e i compagni; piuttosto sulle loro *pochades*.

Son quindici anni: e sul *Tirso* di Luca Cortese, Angelo Maria Tirabassi e Ugo Falena disputavano su cotesta novissima importazione francese. Diceva Angelo Maria, che non aveva ancora fatto i soldi con la *Vergine dell'Antella*: — Queste *pochades* sono sconcezze intollerabili: dov'è l'arte? — Rispondeva Falena: — L'arte non c'è ancora; ma può venire. La *pochade* è un genere come un altro. Da qualcosa di non dissimile, ad Atene venne fuori Aristofane. Chi ci dice che da questa non possa nascere un Aristofane moderno? —

(Veramente, se mai, il posciadista non è Aristofane; ma, come insegna giustamente Romagnoli, Menandro). E il buon Stanis Manca scriveva la prefazione alle *Pillole d'Ercole*, giudicandole non altro che lo scoppio d'una sana e gagliarda comicità.

Senonchè, l'Aristofane moderno tardò alquanto ad apparire; e allora, a parte le considerazioni sulla sconcezza, divennero comuni fra i critici quelle sulle cretineria del pasticcio parigino. La *pochade* fu scomunicata. Il pubblico empiva il *Valle* e il *Nazionale*, dalla Galli e da Sichel; ma i giornali ad ogni novità di quel genere ripetevano concordi la deplorazione che attori di simile valentia, ecc., costretti da ingordi speculatori, ecc. ecc., si prestassero, ecc. ecc. ecc.

Questo metodo di considerare la cosa è durato sino a poco tempo fa. Recentemente è stato varato il terzo. Sono venuti gli esteti della critica nuova, i quali hanno scoperto che il teatro non è « arte pura ». Come volete dunque cercar l'arte sulla scena? La scena è uno svago come un altro; divertiamoci. E, dal momento che vediamo il pubblico pigliar tanto gusto a cotesta roba, sostiamo, tutt'al più, a indagarne le ragioni. Ma lasciamo da parte, per l'amor del cielo, così i giudizî estetici come quelli etici....

Con molta vergogna dobbiamo confessare che noi non apparteniamo alla categoria di questi ultimi critici. Oltre allo stile di Dina e al piacere del pubblico, è rimasto immutato anche il nostro malinconico giudizio. E cioè, come s'è avuto occasione di scrivere tante volte in passato, noi non solo seguitiamo a trovare insipide e stupide

coteste *pochades*; ma anche le troviamo, oh scandalo, travisate e incretinite soprattutto dalla loro traduzione e recitazione italiane.

La *pochade* è un genere intraducibile. È roba fatta di spuma leggera, che si regge sul niente; panna montata. Chi, anche senza essere mai stato a Parigi, abbia letto in francese cotesti pasticci, nella edizioncina lucida da novantacinque centesimi, chi abbia udito per caso, in uno de' nostri teatri, qualcuna delle compagnie parigine che passano ogni tanto per qualche giorno dalle nostre parti, s'è bene accorto che il vuoto delle così dette *pochades* è tutto tenuto su da quel loro gergo rapido, da quel loro dialogo tutto tagli e scintillii, dalla stilizzazione di quella loro recitazione falsa, elegante e civettuola, a smorfie e a piccoli strilli. Tradotta nella nostra chiara, concreta e solida lingua, tutta cotesta roba ricasca giù pesantemente, ne svapora ogni profumo artificiale, il macchinario tanto farraginoso quanto poco consistente celato sotto la sua apparente levità si rivela subito nella sua povertà grossolana.

— Ma le recita Dina Galli. — Intendiamoci. Dina Galli non solo non è una interprete; ma non è nemmeno una vera attrice comica. Dina Galli è una puppattola straordinaria; è uno straordinario *numero* di caffè-concerto. Come sogliono gli artisti di varietà (Viviani che fa lo *scugnizzo*, Cuttica che fa il coscritto, ecc.) anch'essa ha creato un suo unico tipo: quello della monella: che riserve in tutte le salse, in tutte le commedie che rappresenta. Impagabile ne' suoi atteggiamenti caricaturali e parodistici, non può assolutamente uscire da quelli, al-

lorchè tenta di rendere certe note comico-sentimentali che sussistono nel fondo delle *gamines* francesi, almeno quali vogliono gabellarcele gli autori. Guai se la Galli si commuove o vuol commuovere. Essa non dispone che di alcune tipiche e sempre identiche smorfiette, con cui stralùna il viso che non è un viso, ma una faccetta di bambola di *biscuit*, con due rossetti, un nasino all'insù, e due occhi enormi che paiono due uova al tegame. In lei c'è una caricatura continua, e senza dubbio (quando le parti che sostiene son quelle della solita biricchina) gustosa; ma vera grazia non c'è, non c'è eleganza, non ci sono squisitezze. Se, ci guardi il cielo, essa da Hennequin e Weber passa a De Flers e Caillavet, non può più reggere al confronto di altre attrici. L'avete vista in *Amore veglia*, e avete potuto sopportarne il paragone con la Borelli? Dove ha Dina Galli la incantevole grazia di gattina inseguita, con cui la falsa ma raffinata Lyda, per salvarsi dal suo povero persecutore, si rifugiava in cima alla scaletta della biblioteca?

Peggio poi se vuol tentare la vera commedia. I primi due atti della sua *Trilogia di Dorina* sono un ben povero saggio. E dire che qualche critico autorevole la trovò matura per la *Locandiera*!

Quanto alla sua Compagnia, non ci voleva di meno d'un paese provinciale e cafone, per consentire il nascere e il diffondersi dell'opinione che la dipinge come l'ideale interprete della *pochade* parigina. Guasti è un sano e preciso dicitore toscano, un praticone abile come se ne conosce pochi a ributtar via con estrema disinvoltura le *battute* fornitegli a rotta di collo dal suggeritore: ma

senza agilità, senza arguzia signorile, senza leggerezza; nonchè un porgitore sopportabile del mal tradotto gergo parigino, egli non è neppure un buon *brillante* dei soliti. E poi tutti gli altri, non più che bene affiatati; ma senza nessuno stile; e costretti a muoversi entro ambienti scenici le cui supreme eleganze son quelle dei barbieri di provincia. Pensate per un momento a tutte quelle *pochades* che avete visto mettere in scena, non diciamo da attori francesi, ma da altre compagnie primarie italiane: alla compiutezza del *Re* di Talli, alla comicità dell'*Asino di Buridano* di Gandusio, alla eleganza delle commedie di Sacha Guitry recitate da Ruggeri e da Vera Vergani (che nessuno, intendiamoci, si sogna di paragonare alla Galli; ma che talvolta sembra veramente uscita da un fascicolo della *Vie parisienne*); e non potrete non riconoscere che questa compagnia di presunti « specialisti » del genere è probabilmente la meno adatta a recitarlo.

*1918.*

## Le Marionette

(*Alì Babà*)

Vorremmo parlare una volta tanto del *Teatro dei piccoli*, non precisamente nel modo con cui tutti, compreso il sottoscritto, ne hanno parlato sino ad oggi. Perchè a questo grazioso istituto romano, che solo a nominarlo riporta il sorriso su le labbra di tutti, è capitata la sorte che càpita ai bimbi graziosi, e alle graziose attrici: di cui non si può discorrere se non con un'anticipata benevolenza, che compromette *a priori* ogni tranquilla serietà di giudizio. Date una scorsa alle varie dozzine d'articoli scritti sulle marionette di palazzo Odescalchi, su per giù da quanti in Italia tengono la penna in mano, e raccolti in un volumetto, grazioso anche quello, dal creatore e animatore del Teatrino, Vittorio Podrecca. Non troverete che lodi e plausi. Cotesto istituto è giudicato da tutti, con un consenso unanime che forse nessun artista in nessun tempo conobbe mai, adorabile e perfetto: anche l'autore di queste linee, che altri s'è compiaciuto di definire «scabroso», è stato ed è tra i suoi laudatori, e dei più perseveranti e commossi. Che

volete farci? Quella saletta a pianterreno del gran palazzo romano è un'oasi, dove affluiscono a riposarsi, a racconsolarsi in un bagno di desiderata ingenuità, quanti sentono la stanchezza, la noia e la nausea di quel che vien loro solitamente offerto dai grandi teatri, lirici e di prosa, con le loro vecchie musiche più o meno straziate, con le loro nuove musiche senza ispirazione e senza carattere, coi loro cantanti mediocri e scialbi, con le loro combinazioni drammatiche ad effetto meccanico, coi loro aridi e presuntuosi « grotteschi », con le loro compagnie d'attori stonati, coi loro scenarii pacchiani. « Aaaaaah! » sospira il frequentatore dei teatri *veri*, sedendosi in una poltroncina del teatrino in miniatura; e sorride contento, per un'ora. Ed esce così rinfrancato e confortato, che è istintivamente portato a parlare di quanto ha visto e goduto con un tono iperbolico; di cui chi non conosca il suo stato d'animo, o non conosca le marionette di Podrecca, non sa rendersi conto. E perciò tutto quel che si dice e si scrive del Teatro dei piccoli, risulta sempre roseo, gentile, delicato e un poco sdolcinato. Ma come si fa? È cosa che succede a tutti; e chi non ha peccato scagli la prima pietra.

Noi però diciamo che in fondo tutto ciò finisce con l'impedire di valutare al suo giusto punto cotesto istituto, come sarebbe doveroso e veramente rispettoso verso i buoni intenti e la grande bravura di chi l'ha ideato e messo al mondo. Quindi oggi vorremmo dirne qualcosa in un tòno più dimesso e modesto, ma anche più sereno del solito, a proposito dell'ultimo suo « grande » spet-

tacolo, ch'è stato definito « il capolavoro del Teatro dei piccoli » : la *prima* di *Alì Babà*, della quale han parlato a lungo tutti i giornali della capitale.

***

Risparmiamoci le tirate d'obbligo sullo spirito della marionetta e sulla sua comicità elementare, le citazioni storiche del Magnin, le citazioni piacevoli di *Yorick*, le citazioni poetiche di Maeterlinck, e le citazioni attuali di Gordon Craig e di Bernard Shaw. Abbiamo già adempiuto largamente, altrove, a questi rudimentali doveri dell'apologista.

Qui contentiamoci di osservare sin da principio che le marionette di Podrecca si sforzano, per quanto è in loro, di esser meno marionette che sia possibile. Al Teatro dei piccoli non ritroviamo affatto i fantocci tradizionali, con cui c'imbattemmo da ragazzi in qualche villeggiatura o in qualche fiera, dal viso lustro e dagli occhi immobili, falsi uomini dai baffi ben virgolati e dall'aspetto truce, false donne dalle gote dipinte di rosso acceso, tutti coperti di stracci variopinti, gli uni con armi di latta e le altre con collane di perle vitree, moventisi rigidamente e con un gran batter di talloni, sullo sfondo di scenarii dipinti da analfabeti della pittura, che si spostavano *a vista* e rappresentavano invariabilmente : la Reggia, il Bosco, la Spelonca dei briganti, la Prigione, il Castello e il Mare in tempesta. Erano, quelli, spettacoli di vere marionette, rozzi e potenti : i quali ci offrivano non più

che gli schemi da imporporare con la nostra accesa fantasia, e ci spaventavano o ci commuovevano sino alle lacrime.

Le marionette di Podrecca, sono invece, anzitutto, dei prodigi meccanici. Aprono la bocca, girano gli occhi, sfoderano la spada, fumano la pipa, accendono i lumi, aprono le valigie, si passan di mano gli oggetti. Hanno volti grotteschi, ma di un grottesco ben consapevole, scolpiti e dipinti da artisti consumati. Vestono di raso e di broccato, su figurini di Caramba, di Grassi, di Angoletta, di Montedoro. E non parliamo dei loro scenarii, i più delicati e lussuosi che Roma abbia visto sino ad oggi sulle sue ribalte. Non per nulla un giornale, poche settimane or sono, volendo fare il massimo elogio all'apparato scenico di un poema drammatico recitato nientemeno che all'*Argentina*, dichiarava ingenuo : — Pareva di essere al Teatro dei piccoli. —

Posto tutto ciò, s'intende facilmente che le marionette di Podrecca non parlano mai o quasi mai. Cantano. Diremo poi precisamente quali musiche : o di vecchi e grandi maestri, o di sottili autori moderni. Solo in certe favole un po' all'antica, i bravi marionettisti Gorno dall'Acqua, che hanno indicibilmente affinato la loro abilità di razza nel governare i complicati fili dei loro interpreti di legno, di volta in volta assumono, nei brevi tratti in prosa, il bel tòno enfatico della tradizione. Ma è cosa che accade di rado, e dura poco.

Ora i bimbi che accorrono in folla alle fiabe rappresentate nel teatrino, siano esse quelle di Carlo Gozzi, siano quelle di Perrault, s'incantano ai trucchi, alle me-

raviglie sceniche, agli occhi dei maghi che gettano fiamme, al volo delle colombe vaganti nell'aria, allo scalpitare dei cavalli che tirano le sontuose berline, ecc., ecc. Ma sarebbe audace sostenere ch'essi, non diciamo apprezzino i saporiti particolari di quelle fiabe, ma ne intendano bene la vicenda, prendendovi interesse con piena cognizione di causa. Anche la musica, naturalmente, li distrae più che non li attragga. E qualcuno di essi che, in campagna o in una piccola città di provincia, è poi stato condotto a veder le marionette comuni, rappresentanti i drammoni spettacolosi, con principesse imprigionate dai masnadieri ed eroi liberatori fedelmente serviti da un Arlecchino, ha confessato d'esservisi divertito ben più che alle abilità del teatro cittadino. Come tutti han sempre confessato di divertirsi soprattutto alla farsa dei burattini (i fantocci senza fili, mossi di sotto in su), quando con essa si chiudevano le serate del Teatro dei piccoli. Burattinaio era l'eccellente Pirro Gozzi, energico dicitore bolognese; che manovrava da solo, come si conviene, tutti i suoi pupazzi, e recitava a soggetto, mutando voce, tutte le parti; concludendo invariabilmente il suo breve atto, pieno dei soliti motivi comici paesani, con le bastonate e col balletto finale a suon d'orchestra.

***

È dunque una bugia, assai diffusa e carina ma bugia, parlar di schematismo e d'arte primordiale ed elementare a proposito del nostro teatrino, dove si sogliono offrire al pubblico gli spettacoli più raffinati ch'esso abbia mai

goduto. Com'è una bugia chiamare Teatro dei piccoli questo ritrovo prediletto (e tutti ormai lo sanno, e lo dicono) principalmente dai grandi. La sua infantilità non è che il bamboleggiare del sapiente; le sue dimensioni minuscole, più che quelle del giocattolo, son quelle di cui ha bisogno la miniatura. Noi le accettiamo contenti, in quanto ci rendono possibili quelle sontuosità e quelle soavità di luci e di colori che, come s'è detto, nessun grande teatro oggi può offrirci; insieme coi tenui tesori delle ingioiellate musiche che i nostri maestri moderni hanno scritto, a commenti delle belle fiabe. Queste musiche sono eseguite da una deliziosa orchestrina, diretta sino a ieri dal giovane maestro Ticciati, del Liceo di Santa Cecilia, oggi dal maestro Giannelli; e i loro esecutori vocali sono buoni cantanti da camera, tra cui la soprano Evelina Levi e il tenore Ezio Cecchini, ambedue dell'*Augusteo*.

Ma dove il Teatro dei piccoli ha esercitato una preziosa attività, veramente e propriamente artistica, è stato nell'«esumare» le vecchie musiche nostre «sepolte vive», come dice Vittorio Podrecca: il quale sinora è stato il solo a compiere, in Italia, un'opera così fatta. In questo campo noi crediamo che le esecuzione delle marionette sia davvero la più perfetta e la più corrispondente al nostro gusto.

Si tratta di interpretazioni sommarie, con tagli praticati largamente negli spartiti, la cui durata viene talvolta ridotta alla metà e anche a meno, salvandone soltanto le *arie* e i passaggi essenziali. Non diciamo affatto che un procedimento di cotesto genere sia l'ideale pel *Don*

*Giovanni* di Mozart; e nemmeno per *La serva padrona* di Pergolese o per *l'Elisir d'amore* di Donizzetti (tutti rappresentati dai « Piccoli »). Ma, come ognun sa, dormono negli archivi musicali tante vecchie e adorabili opere nostre, la cui esecuzione integrale potrebbe incontrare, fra il gran pubblico uso ad altre droghe, un dubbio successo; il Teatrino dei piccoli ne estrae il succo per l'eletto e fedele pubblico suo, a cui lo fa propinare dalle sue marionette. Le quali per l'occasione rinunciano allo sfoggio di vesti troppo splendide, alla orientale magnificenza degli scenarî: si riducono in ambienti ingenui tra quinte *fisse*, strisciano garbate riverenze e si muovono con discreta gravità.

E allora avviene che la loro virtuosità conferisca a coteste esecuzioni un sapore teneramente ironico, un carattere d'impercettibile parodia, che s'accorda perfettamente col nostro modo di ripensare e di rigodere le vecchie ariette sentimentali, i duettini cadenzati, le ricamate abilità d'ugola. A questo dobbiamo la gioia di aver gustato, nella più delicata cornice, *il Barbiere* di Paisiello, *il Signor Bruschino* e il bellissimo *Scambio della valigia* di Rossini, *Il campanello dello speziale* di Donizzetti, *Livietta e Tracollo* di Pergolese, *Crispino e la comare* dei fratelli Ricci....

***

Ora *Alì Babà*, la fiaba delle *Mille e una notte* musicata da Giovanni Bottesini, un artista che il pubblico ha dimenticato da molti decennii, è uno spettacolo

che riunisce in sè troppe fra le virtù del Teatro dei piccoli, per non conseguire il successo che ottenne la sera di sabato scorso, dal pubblico più intellettuale che vanti Roma (con a capo i sottosegretari per le Belle Arti e per l'Istruzione, onorevoli Molmenti e Celli); e che indubbiamente continuerà ad incontrare, fra i grandi e fra i piccoli, per molte settimane.

I grandi, di ritorno dall'*Augusteo*, vi trovan l'occasione di rituffarsi spensieratamente nei ritmi tutt'altro che originali, ma nitidi e coloriti, che il vecchio virtuoso del contrabbasso ha adattato su versi come questi:

*Viva, viva Alì Babà,*
*Che ha ricchezze in quantità;*
*Ch'è signore, proprietario,*
*E assoluto feudatario*
*Del castello d'Erzerum,*
*Bum! Bum!*

*Né s'aggiunga con malizia*
*Ch'è impastato d'avarizia;*
*Perchè in fatto di contanti*
*Non v'ha Re che n'abbia tanti.*
*Egli è il Creso d'Ispahan,*
*Plan! Plan!*

E si ricreano la vista tra i vaghi colori delle scene dipinte dal Montedoro: alcune delle quali — ricordiamo un bianco palazzo persiano, e l'interno d'una fantastica grotta piena d'oro — non da meno di quelle squisite che Vittorio Grassi dette alle fiabe di Perrault.

I bambini poi hanno di che restare sbalorditi davanti al narghilè di Alì Babà, che ne trae ampie boccate di

fumo; all'incantesimo di due parole magiche, che fanno sollevare i macigni d'una montagna, rivelando la caverna meravigliosa; a una carovana d'elefanti, cammelli e lettighe; a una scena umoristica, di briganti che tentano invano, sotto i colpi delle guardie, di trar fuori la testa dalle botti dove sono appiattati; e via di questo passo.

Infine, il compiacimento dei piccoli e dei grandi si incontra e si confonde nella comicità veramente elementare delle danze, in cui le marionette dei Gorno dall'Acqua non hanno rivali; danze di moretti, piroette di un ballerino, e prodigi di una aerea prima-ballerina, da cui il pubblico ha preteso il *bis* d'un balletto anche musicalmente assai preciso e gustoso.

*Alì Babà*, ridotto e diretto egregiamente dal maestro Giannelli, ha un solo difetto: è ancora un poco lungo. Quattro atti, sette quadri, due ore. Al Teatro dei piccoli non si vorrebbe restare più d'un'ora, o d'un'ora e un quarto. Anche questo è e dev'essere uno dei suoi grandi vantaggi, nel paragone con gli altri teatri, che c'infliggono spettacoli di tre ore.

*1919.*

## APPENDICE

# I DICITORI DI VERSI

---

Conferenza tenuta nella Sala della Società degli Autori di Roma il 1° giugno 1914.

« *Francesco Pastonchi ha detto quale sia l'intendimento di queste sue letture... Per lui il verso scritto è soltanto una parte della poesia, della commozione che il poeta intende suscitare. Il verso segnato sulla carta è qualcosa come la grafia della musica. Occorre cantarla per sentirne e farne sentire l'armonia. E occorre che il verso sia detto, perchè dia intera la sensazione della poesia. Già alcuni anni addietro il Pastonchi aveva tentato con fortuna questo genere di propaganda della poesia, di rivelazione della poesia. Ed ora vi torna con più temprate forze e con nuovo fervore* ».

*Corriere della Sera, 1914*

# I.

Uscendo dal lungo silenzio, Francesco Pastonchi ha ripreso con qualche successo il suo, diciamo, apostolato di lettore di versi. Quest'uso di diffondere la conoscenza della poesia a mezzo di pubbliche letture, del resto non spento mai nel nostro accademico paese, aveva trovato anni fa appunto nel Pastonchi il suo assertore, innovatore e propagatore. A quel modo che i vecchi maestri di retorica raccomandavano ai loro allievi di legger sempre ad alta voce i versi, propri ed altrui, come una prova del fuoco per scoprirne i pregi e i difetti fonetici:

— *Come soglion talor dui can mordenti*
— *con occhi biechi e più che bracia rossi...*
— *Or va, nè m'irritar, se salvo ir brami...*
— *E un incalzar di cavalli accorrenti...;*

a quello stesso modo Francesco Pastonchi dichiarava e dichiara che per lui il verso scritto è soltanto una parte della poesia, reca soltanto in potenza la commozione che il poeta intende suscitare. Il verso segnato sulla carta è

per Pastonchi qualcosa come la grafia della musica: occorre eseguire la musica per sentirne la gioia, occorre che il verso sia detto perch'esso dia intero il senso della poesia. Con queste parole, su per giù, i giornali hanno riassunto, anche recentemente, il principio che move il Pastonchi alla sua così detta opera di diffusione del gusto della Lirica. Vediamo se il principio sia giusto.

## II.

Non dimostreremo l'assioma che il verso consta, nella sua essenza, di elementi musicali: accenti, cadenze, ritmi, rime. Anche lasciando agli Scienziati di mestiere, di solito positivisti, il compito di raccontare con perfetta cognizione la vita e i costumi delle tribù primitive dell'umanità, non può esservi dubbio che il verso sia stato in origine, prima che scritto, detto, anzi cantato. Ce lo confermano le forme primitive di poesia in cui anche oggi c' imbattiamo: nenie di selvaggi, filastrocche popolari, cantilene di nutrici ai bambini, tutte composizioni costruite e tramandate solo verbalmente; ce lo attestano i ricordi, non soltanto leggendarî, dell'infanzia delle letterature che meglio ci son note. Bardi, aedi, rapsodi, giullari, menestrelli, trovatori e troveri; non c'è bisogno di insistere su esempî così classici. Tutta la poesia primitiva, non è conosciuta nè tramandata in altro modo che con quello della tradizione orale. Ed anzi Giovanni Pascoli pensa addirittura che la struttura cadenzata e ritmica del verso si debba a nient'altro che a questo: alla necessità d'aiutar

la memoria : i racconti favolosi, i detti sentenziosi, i salmi religiosi, le leggi stesse dei popoli nelle loro età infantili, sarebbero stati composti in ritmi non per un intento rozzamente artistico, ma per un intento pratico : perchè appunto, essendo detti e non scritti, fosse più facile, in quelle forme, ritenerli a mente, e trasmetterli alle generazioni venture.

E anche questo può essere. Certo è però che i primi, ancorchè rozzi, poeti, dovettero avvedersi presto dello strumento meraviglioso che, se non l'arte, il caso aveva lor posto sottomano : videro che sorprese celava, che bagliori scopriva, che risorse offeriva : e presto cominciarono a servirsene coscientemente, per intensificare con esso l'espressione dei loro concetti. Troppo facile era accorgersi che quanto il loro dire — costretto in formule, in sillabe misurate, in piedi disposti invariabilmente, in accenti obbligatorî, in assonanze, in rime — perdeva in spontaneità, altrettanto e più, infinitamente di più, guadagnava in efficacia. Quindi la misura del verso porta alla eliminazione del superfluo per raccogliere nel cerchio delle sillabe prescritte l'espressione più breve e più concreta. Quindi gli accenti e le cadenze non servono più soltanto a battere e a ribadir nella memoria la fisonomia del verso, ma divengono fonti d'armonia, nell'infinita varietà dei metri e degli atteggiamenti che anche un verso solo, diversamente trattato, può offrire. Quindi la rima non è più la nemica che attende al varco inesorabile e costringe e svisa concetti e vocaboli, ma è la chiara ausiliatrice che indica e rileva la parola saliente del verso ; è, nel fervore del canto, la suscitatrice d'altre immagini e d'altre idee ;

è la principale fattrice della nuova melodia. E lo scoprirono, con attonita gioia, i lirici delle nostre origini, quando lo stesso monotono ripetersi delle ultime sillabe, così uggioso e duro nelle stanze monorime, divenne urlo di terrore o grido d'amore, come nel pianto di Maria:

*O figlio, figlio, figlio,*
*figlio, amoroso giglio,*
*figlio, chi dà consiglio*
*al cor mio angustiato!*

. . . . . .

*Figlio bianco e vermiglio,*
*figlio senza simiglio,*
*figlio, a chi m'appiglio,*
*figlio, pur m'ài lassato!*

## III.

Così il verso nasce dalla dizione; e nella dizione, nella recitazione e nel canto, s'afferma e comincia ad affinarsi. In quei primordî le sue ingenue scaltrezze, sottolineate dalla voce dal dicitore, sono accessibili ed afferrabili dagli uditori anche incolti: esso vive tutto del suo carattere primitivo, popolare; la sua facile bellezza si coglie d'un sùbito, intera. E i pregi estetici delle *chansons des gestes* o delle descrizioni del Paradiso e dell'Inferno medioevali, il popolo che le ascoltava sulle piazze con entusiasmo fanciullesco o con brividi di terrore, li gustava

non meno e forse più di noi, negli studî anatomici che oggi ne facciamo a tavolino.

Ma quando la rozza arte muove i primi passi, che quasi sempre accompagnano e anzi precedono quelli della civiltà; quand'essa si infurbisce, si fa accorta, si compone secondo leggi sempre più perfette, crea compiute armonie, costuisce i grandi versi tipici — l'esametro greco-latino, l'alessandrino francese, l'endecasillabo italiano; — quando diviene insomma la grande arte; allora è necessario che la nostra attenzione si fermi su due fatti fondamentali, il cui avvento non solo rende superflua, ma distrugge dalla radice la necessità o l'opportunità della dizione del verso.

Il primo fatto è la natural conseguenza di quell'elevarsi e perfezionarsi della povera arte primitiva, la quale, abbiam detto, è divenuta finalmente Arte: poesia: vale a dire l'altissima fra le attività dello spirito, ebbrezza dell'essere, riservata alla gioia di pochi privilegiati. E la conseguenza è: che l'intensità delle espressioni adottate dalla nuova poesia, e il carattere raccolto e meditativo da lei assunto, hanno creato e moltiplicato la difficoltà di intenderla pienamente a una semplice ascoltazione. Anche oggi tutti sappiamo, per personale esperienza, che nell'assistere alla dizione di una lirica non prima conosciuta, difficilmente se ne coglie, nonchè ogni particolare della sua bellezza, lo stesso senso generale.

Poi a questo fatto, d'ordine intellettuale, un altro è da unire, d'ordine puramente pratico, il quale gli s'accompagna storicamente — almeno nelle grandi letterature occidentali che meglio ci son note, dalla greca alla

nostra —, il fatto materiale dei progressi tecnici che hanno reso superflua la trasmissione orale della poesia: ossia, volta per volta, l'introduzione dell'alfabeto, la diffusione della scrittura, l'invenzione della stampa.

Da questi due fatti: — primo, straordinaria restrizione del numero degli uditori capaci di gustare un'arte superiore, divenuta anch'essa mal comprensibile a una semplice audizione; secondo, conoscenza dell'opera d'arte per mezzo dello scritto; — consegue, in via assoluta, l'inutilità delle pubbliche dizioni e letture.

Perchè: sostituita la dicitura verbale con un mezzo meccanico di tanto maggior comodità (la scrittura, o addirittura la stampa), quale dovrebb'essere l'ufficio del dicitore del verso?

Si portano argomenti in sua difesa. E il primo è quello che muove dal paragone che sembra correre più naturale alla mente: il paragone con l'attore. Il dicitore dovrebb'esser l'interprete della lirica, come l'attore è l'interprete dell'arte drammatica o comica.

Dico che sembra naturale; in realtà è un sofisma. Drammatica e Lirica non possono porsi sopra uno stesso piano. E neanche accettando l'estetica contemporanea, trionfante di aver ridotto tutti i generi letterari, anzi tutte le arti, ad una unica « liricità ». Perchè, pur accogliendo quella teoria, nessuno ignora che in pratica l'aperta, confessata, prepotente soggettività del poeta lirico è tutt'altra cosa dalla apparente oggettività del poeta drammatico; il quale non si dà se non attraverso i suoi personaggi, e quindi ammette, anzi presuppone, almeno come immaginata, una integrazione scenica.

La Lirica, soggettiva per eccellenza, non presuppone integrazioni o collaborazioni; è espressione totalmente libera e indipendente. Quindi l'interprete in essa è un intruso. Quel tanto di suo che l'attore, personalità distanta da quella del poeta, porta inevitabilmente nella sua interpretazione, è un'aggiunta che la Drammatica si sforza di contenere nelle limitazioni da essa imposte, è una impurità a cui essa deve *praticamente* sottostare; ma la Lirica l'esclude con orrore, come un di più sempre dannoso. Dal momento che un mezzo meccanico le consente di sottrarsi vittoriosamente alle contaminazioni che un dicitore le apporterebbe, presentando direttamente al lettore, con la parola, l'espressione da essa adottata, nella sua totale potenzialità, fissata su la carta; non si capisce che cosa pretenda di aggiungervi cotesto dicitore, venendo a mettersi tra noi e il poeta.

Ma (e qui è l'altro famoso argomento) Pastonchi e i suoi non riescono a riconoscere nella parola scritta una espressione, se non in potenza; non già in atto. Dicono che per avere tutto l'effetto d'un verso, fatto di parole, bisogna *udire* queste parole, e cioè leggerle ad alta voce.

In verità, come l'asserzione che prima abbiamo respinto si basava su un presupposto falso, quello di identità fra Lirica e Drammatica; questa si basa sopra un altro presupposto, altrettanto gratuito e altrettanto falso, quello d'una totale analogia fra Musica e Poesia.

Ora l'analogia che professano Pastonchi e i suoi non esiste. La Poesia, ancorchè si giovi d'elementi sostanzialmente musicali, non è Musica; ha sì un'interiore armonia tutta sua, che però non è quella della Musica vera

e propria; bensì qualcosa d'infinitamente meno materiale e di più riposto e secreto, rivolgentesi molto più allo spirito che all' orecchio, bastevole a produr l' incanto voluto col solo destare nell'animo l'eco e il ricordo del suono, senza produrre materialmente il suono stesso. Perciò noi non abbiamo nessun bisogno di leggere ad alta voce un brutto verso: poniamo, quello del Tasso:

*altero è l'altro de' suoi propri pregi*

per sentirne la cacofonia; nè quelli onomatopeici del Pascoli:

*sì: sonava lontana una campana,*
*ombra di romba*

per sentirne l'armonia imitativa.

Anzi: come tutti i mezzi anche materiali, di cui le arti si servono per la loro diffusione, finiscono con l'influire sulla loro tecnica: come, per esempio, il cinematografo ha trasformato la pantomima; così in certo senso anche la scrittura e la stampa hanno portato reali contributi e alterazioni ai mezzi d'espressione della poesia. Aiuti puramente grafici, che parlano all'occhio, e per l'occhio all'intelligenza; senza che il suono c'entri di mezzo, nè possa renderli per nulla. Questo specialmente oggi. Ci sono parole sottolineate e spazieggiate, corsivi, lettere e interi vocaboli in maiuscolo, di cui nessuna dizione, fosse la più squisita, può ridare il carattere. Pen-

siamo per es., alle solenni maiuscole d'annunziane; a certi vocativi del Pascoli:

*prima ch', o Romolo, arassi;*

a certe parentesi del Péguy, che arrivano a spezzare in due una parola, come puri suggerimenti. E non parliamo delle trovate grafiche del Mallarmé, o del buon Marinetti.

Certamente questi estremi mezzi grafici possono essere variamente giudicati e apprezzati. Ma a ogni modo mostrano, come dicevo, che anche la vista ha acquistato la sua parte, e non piccola, nella percezione della Poesia. Sia per questo, sia soprattutto per l'assottigliarsi della nostra sensibilità che ci fa godere l'armonia del verso anche senza pronunciarlo, sta di fatto che della dizione a voce spiegata non s'ha più bisogno. Secoli di consuetudine hanno portato il nostro tempo a questo grado di raffinatezza: non si vede la ragione per cui si dovrebbe tornare indietro.

## IV.

O allora come si spiega il fatto che, cessate le dizioni di poesia popolare ne' tempi primitivi, la declamazione del verso sia perdurata durante la storia della letteratura?

Certo che è perdurata: ma artificialmente: quel ch'era ingenua necessità dello spirito fanciullo e dell'ignoranza primordiale, divenne poi gonfia vanità letteraria: e dove? Nelle Accademie.

Ora è risaputo che le Accademie sono, se non le produttrici, l'indice e le compagne del decadimento e del mal gusto. Fiorirono nella decadenza greca; imperversarono in quella latina; soffocarono, intristirono e isterilirono il nostro paese ne' suoi peggiori secoli. Com'è naturale: dal momento che l'accademia sostituisce all'arte i formularî della retorica, ammira l'opera non pel suo merito intrinseco ma per la sua convenzionale adesione a schemi prestabiliti, promuove la moda dei facili effetti oratorî, ecc. ecc. E l'esperienza anche attuale ci dice quali siano, d'ordinario, i versi prescelti dai dicitori per fare effetto con la declamazione: questione non di profondità, ma di rumore; o, talvolta, di trovate originali. Ne sappiamo qualche cosa noi italiani, che incominciammo dalle origini, a togarci e a retoricheggiare con le lambiccature dei siciliani e dei bolognesi; e che non avemmo poeti se non tra i ribelli che si tuffarono nelle sane correnti popolari o cristiane, a dispetto degli antenati degli Arcadi, e dei loro figli e pronipoti: fossero i Caliginosi o i Fantastici, gli Erranti o gli Anelanti, i Gelati o i Filipponi, gli Argonauti o i Vagabondi. Passate, interamente o quasi, tutte coteste congreghe, rimase però lo spirito che le aveva create: e che cos'altro furono le letture di cui il Leopardi gemeva ancora a' suoi tempi, e le odierne dizioni di versi, e le stesse oh quanto passatistiche accademie dei futuristi, se non lo sfogo dell'eterno istinto retorico latino?

Ricordiamo che poche cose quanto cotesto istinto han fornito tanta materia alla satira di tutti i tempi. In Grecia, Diogene cinico, trovandosi a una recitazione orri-

bilmente noiosa, e vedendo al termine dei versi comparire finalmente il bianco della pergamena in mano al dicitore, mormorava ai compagni per rinfrancarli: — Fate cuore, amici; veggo terra. — A Roma, dall'età d'Augusto in poi, nulla incuteva così gran terrore come le *recitationes* pubbliche, frequentate dagli amici del dicitore per obbligo d'amicizia, e dai parassiti per la speranza d'un invito a cena. È anche troppo noto che gli stessi Cesari non si sottrassero a questa vanità letteraria: e, se il buon Augusto si serviva de' suoi *lectores* privati unicamente per addormentarsi quando non aveva sonno, Domiziano ancor principe si dilettava, oltre che d'infilzar mosche, di recitar versi; e Nerone imperatore saliva a dirli fin sul teatro, con la *claque* pronta ad applaudirlo. Plinio il giovane, che non era un gran poeta, si rallegrava di tante letture come d'un indice del buon gusto artistico, preoccupandosi molto dell'arte dei dicitori: si domandava fra l'altro se gli convenisse di legger da sè al pubblico i proprî versi, ovvero di farli leggere a chiara voce da un liberto, accompagnandolo egli stesso coi gesti: l'uso oggi ci fa sorridere, allora era in voga. In compenso, Orazio e Marziale furono concordi nel vituperare i dicitori: e Petronio ci ha commesso nel *Satiricon* la macchietta di quel tale Eumolpo che andava recitando versi a tutti e da per tutto, anche sopra una nave nel momento del naufragio; finchè un bel giorno, in non so più qual luogo pubblico, gli spettatori lo presero addirittura a sassate.

Nella letteratura nostra, la più brillante caricatura delle insopportabili accademie è il *Poeta Fanatico* di

Goldoni. Ma chi abbia famigliarità con Leopardi non ha certo dimenticato con quale stizza egli abbia bollato i recitatori di versi e di prose. Non riusciva a spiegarsi, il Leopardi, come mai delle persone perfettamente educate, « Italiani, Francesi, Inglesi, Tedeschi, uomini canuti, savissimi nelle altre cose, pieni di ingegno e di valore; uomini espertissimi della vita sociale, compitissimi di modi, amanti di notare le sciocchezze altrui e di motteggiarle » tutti diventassero « bambini crudeli nell'occasione di recitare le cose loro. » Il poeta del dolore giungeva a desiderare d'esser l'autore del *Don Chisciotte*, per purgare, diceva lui, come il Cervantes la Spagna dall' imitazione dei cavalieri erranti, così l' Italia e il mondo incivilito dalla mania spaventevole. E prevedendo imminente una diserzione in massa degli uditori, proponeva l'istituzione di persone stipendiate per ascoltare: per la prosa, uno scudo la prima ora, due la seconda, quattro la terza, e così via; per la poesia il doppio. Ma soggiungeva pietosamente: « Per convulsioni, sincopi e altri accidenti leggeri o gravi che avvenissero all'una e all'altra parte nel tempo delle letture, l'accademia sarà fornita di essenze e medicine, che si dispenseranno gratis.»

## V.

Anche la storia, dunque, a interrogarla un poco, ci riprova la buffa vanità delle dizioni di versi in tempi di letterature riflesse. Eppure i dicitori non cedono. Scacciati di posizione in posizione, ripiegano ordinatamente

in quella successiva: e adesso i più pronti fra loro si sono afforzati in una estrema ridotta, in un'ultima disperatissima ipotesi.

Sì, dicono, concediamo tutto. Noi non siamo necessarî al poeta. Noi anzi possiamo essergli pericolosi. In ogni modo confessiamo di non essere nè i suoi collaboratori nè i suoi integratori. Ma voi considerateci sotto altro aspetto: interpreti, non alla guisa degli attori, ma interpreti alla guisa dei commentatori e dei critici. Che cos'è la critica? L'ultima sua definizione è stata questa: « la manifestazione d'una personalità di fronte a un'altra personalità. » Modesta e superba com'è, l'accettiamo per noi. Ecco quel che siamo noi: artisti che manifestano sè stessi nella dizione dei versi d'un altro. Dicendo i versi d'un poeta, noi implicitamente lo commentiamo, per rivelare quello che il nostro spirito sente in lui. Dunque non ci condannate in blocco. Come fra tutti gl'interpreti e fra tutti gli artisti, anche fra noi la maggioranza sarà mediocre; men che mediocre; disprezzabile. Ma troverete fra noi qualche spirito eletto, da cui sentirete delle note prima sconosciute, per cui avvertirete nel poeta che udite leggere bellezze e profondità prima non avvertite. »

È dunque una difesa puramente pratica ed empirica. Siamo davanti a dei commentatori. Dobbiamo esaminarli caso per caso. Vediamole dunque, queste personalità. Domandiamo a loro di rivelarci quel che ci promettono. Dove sono?

Inutile illudersi. Ogni giorno dobbiamo riconoscere nel teatro tutto il male che c'è: eppure, fra le quinte c'imbattiamo in personalità più o meno peregrine, ma

vive e distinte : il borghese romantico Novelli, il borghese realista Zacconi, il prezioso Ruggeri, la monella Dina Galli, sono ben loro, e hanno ciascuno una fisonomia che non può confondersi con altre. Che personalità incontriamo fra i dicitori? Passiamoli in rivista di corsa.

I dicitori di versi possono oggi idealmente raggrupparsi in due grandi categorie, o scuole, come vogliamo chiamarle; ispirate ciascuna a principî opposti.

La prima categoria (che sarebbe cronologicamente la seconda, ma alla quale accenniamo in primo luogo per comodo di esposizione) è quella che s'ispira al principio del *verso parlato*, ed è composta principalmente, se non esclusivamente, di attori. Essa ha avuto il suo massimo rappresentante nientemeno che in Gustavo Modena; ed ha per norma fondamentale nientemeno che quella di *non far sentire il verso*. Quale concezione della poesia abbia questa gente, la quale dunque mostra di credere che le regole metriche siano osservate dal Poeta così per compiacere l'occhio ovvero per mostra d'abilità quasi fosse un facitore di anagrammi e di rompicapi, si intende anche troppo.

E s'intende pure la ragione storica del principio: il quale sorse in reazione alla cantilena di cui pare si fosse abusato in passato nel verso drammatico. Certo le origini cantate del verso, di cui sopra s'è ricordato, devono aver lasciato per secoli tracce sensibilissime nella sua recitazione. Lo stesso Alfieri era disperato delle monotone cadenze abusate nella tragedia dagli attori de' suoi tempi; raccomandava ai capocomici di far copiare le varie *parti* senza andare a capo al termine dei versi, come si trattasse

di prosa, affinchè gli attori non li distinguessero e non li accentuassero. Resta a chiedersi che senso metrico avessero costoro, i quali non ritrovavano più i versi sol perchè il copista li aveva scritti come prosa.

Ma, se il principio di « non far sentire il verso » fu conseguenza del realismo che gli attori nostri, col Modena alla testa, intorno alla prima metà del secolo scorso vollero vittoriosamente portare sulla scena, bisogna riconoscere che quanto era stato una conquista vera nel teatro comico, e, in certi limiti anche nella tragedia, fu addirittura una follia nella dizione della lirica. Il verso d'una azione comica e anche tragica può e deve, fino a un certo punto, essere parlato, per ragioni troppo evidenti. Ma il verso lirico (che, tra parentesi, nessuno poi fa obbligo all'attore di recitare) il verso lirico parlato, spezzettato, prosaicizzato, drammatizzato, spogliato d'ogni soffio poètico, scarnificato di tutte quelle risorse metriche e di quegli accorgimenti tecnici che gli danno anima e incanto, è la cima dell'assurdo. Ora quest'assurdo è elevato a canone fondamentale dagli attori (quasi tutti) che si rannodano a questa scuola, e dagli altri dicitori (non pochi) che ne seguono le orme.

Gustavo Modena a' suoi tempi ha sollevato delirî d'entusiasmo con la recitazione di Dante. Come lo recitava? Camuffato da Dante: col lucco, con le bende, e col naso finto. Davanti a lui sedeva un ragazzo, vestito da amanuense, che figurava di scrivere. Egli dettava, passeggiando e come improvvisando il poema, con un rotolo di pergamena in mano (?). Con che inflessioni realistiche,

possiamo desumerlo dai racconti di chi ci dice che, nell'apostrofe famosa del XIX dell'Inferno, egli esclamava:

*Ahi Costantin, di quanto mal fu matre*
*la tua conversion...*

e poi, riprendendosi

*non la tua conversion, ma quella dote...;*

la quale ripresa era ammirata come un capolavoro di psicologia dantesca. Meglio: alla fine del canto di Francesca, racconta l'Andrei, il Modena, cominciato l'ultimo verso

*E caddi...*

sostava un momento, come cercando un'immagine che non riusciva ad afferrare: in quella, il rotolo di pergamena gli scivolava di mano, cadendo a terra: ed ecco Modena additarla e dettare:

*... come corpo morto cade.*

Nel quale esempio, a parte la sciocchezza di voler suscitare dalla lieve pergamena la immagine del tonfo d'un corpo morto, si rivela tutta la mentalità puerilmente veristica e antipoetica dell'attore. E basterebbe riflettere a questi soli due fatti, e al successo enorme, inaudito con cui le sue dizioni dantesche erano accolte dal pubblico

anche colto, anche dotto, per decidere le più esitanti convinzioni sul valore nullo del plauso d'una folla in materia di poesia.

Ma il Modena, anche attraverso i suoi errori fondamentali, era un artista: e, ammesso senza concederlo il principio del *verso parlato*, doveva tuttavia, a quanto raccontano i testimoni, esser meraviglioso di verità e di potenza nei particolari drammatici dei canti. Pare invece che la turba de' suoi seguaci abbia raccolto tutti i suoi difetti e nessuna delle sue virtù.

Non ridiremo qui le nostre vecchie accuse alla ignoranza del comico italiano: la quale, salvo le debite eccezioni, è famosa non meno che la sua innegabile genialità. Molti degli attori italiani che vanno per la maggiore non capiscono la metà dei versi lirici che escono a declamare in frack sulla ribalta fuori del sipario. Essi hanno un formulario d'intonazioni e di espressioni che usano, salvo rare eccezioni, applicare a tutto ciò che debbono dire. La loro arte consiste tutta nel deprimere certe parole e nel sottolinearne certe altre: e come i bambini, recitando la poesia, si toccano il petto a sinistra quando nominano il cuore o appuntano il piccolo indice roseo verso l'alto quando invocano il cielo, così l'attore italiano dice sempre sottovoce le parole *sonno, sogno, perdono, oblìo,* e calca sempre su certi avverbi e su certi aggettivi: *sì, no, mai, sempre, mio, tuo, nostro, vostro,* ecc. ecc.

Non parliamo di conoscenze metriche, o di senso naturale del verso. Quanti sono oggi i nostri attori capaci

di sentire spontaneamente una dieresi? C'è un mattatore famoso, che invece di dire:

*che la mia comedìa cantar non cura*

dice

*che la mia comèdia cantar non cura.*

Gustavo Salvini, dopo aver fatto smorfie, salti e contorcimenti fantastici per descrivere la morte del conte Ugolino, urla alla fine:

*Innocenti facea l'età novella,*
*novella Tebe, Uguccione e il Brigata,*

e poi cambiando tono e facendo il saluto al pubblico

*e gli altri duo, che il canto suso appella.*

Galvani, nel dire *il Canto dell'Amore*, alle parole di Paolo III

*Quel gregge perugino intra i burroni...*

rifà la voce e il gesto del Papa, come prendesse tabacco. Ninchi, che avrebbe eccellenti qualità di voce e un vivo senso metrico a cui anzi s'abbandona magari

peccando per eccesso di accentuazione, dice il *Canto di un pastore errante nell'Asia* di Leopardi, vestito da pastore, in una scena rappresentante un deserto, parlando a una bella luna di luce elettrica che *frigge* di tra le quinte. Chiantoni recita gli squarci lirici delle tragedie di d'Annunzio e di Benelli con gli stessissimi scatti nervosi e l'esse fischiato di quando fa l'epilettico nell'*Istruttoria*. Ma l'attore-dicitore tipo è Carini: la cui perfetta linea esteriore ricopre la rinunzia assoluta, non dico a intendere la poesia, ma a dare il modesto significato delle parole componenti il verso: scuola di bellissime apparenze e che conta i seguaci più numerosi, il cui metodo consiste nello strappar l'applauso cogli alti e bassi della voce prodigati a caso qua e là, indipendentemente dal senso delle frasi, che vengono capricciosamente spezzate o congiunte volta a volta, senza nessuna ragione di nessun genere. Così, nella *Faida di Comune* invece di dire

*Qui Bonturo si fa innanzi,*
*tra i lucchesi ambasciadori,*
*di tre passi; e parla adorno*
*di retorici colori.*

Carini dice con enfasi

*Quì Bonturo*
*si fa innanzi tra i lucchesi*
*ambasciatori di tre passi;*

e nella stessa poesia:

*Stando a capo dei pisani*
*come vecchio e maggior deve*
*fatto pria cenno d'onore,*
*così disse, onesto*

lungo silenzio

*e breve.*

Dare il perchè di quel quarto d'ora di pausa fra *onesto* e *breve* sarebbe un bell'imbarazzo per lui, se qualcuno glielo domandasse.

Ma nessuno glielo domanda. Perchè tutto ciò, ho detto ripetutamente, entusiasma il pubblico: e non mica quello dei teatri popolari; bensì quello intelligente, quello delle *élites*, quello dei circoli letterari, quello dei salotti intellettuali, quello dei critici che il giorno appresso scrivono gli elogi al dicitore « squisito ». Tanto la folla, anche culta, ha l'abitudine dell'applauso dopo un bell'urlo saputo sostituire in tempo da un improvviso mutamento di voce! E Thovez crede che l'applauso sarebbe egualmente entusiastico se l'attore scaraventasse in faccia al suo pubblico, con voce tonante, le *parole per musica* di *Yorick*:

*Quando, talor, frattanto,*
*forse, sebben, così,*
*giammai, piuttosto, alquanto,*
*come, perchè, bensì...*

Riteniamo che abbia ragione.

## VI.

L'arte non ha niente a vedere con tutto ciò. E non il senso artistico, ma il più elementare buon senso dispensa dal dimostrare la verità dell'assioma accettato dall'altra scuola, quella che in opposizione alla precedente s'ispira al principio del *verso scandìto*.

Questa sostiene, naturalmente, che il verso dev'esser fatto sentire: e non soltanto il verso, ma la rima, se c'è, e gli accenti tutti, e le dieresi, e le cesure, e quant'altro il poeta ha, certo non senza una intima ragione, adoperato e curato nel suo lavoro. Quindi ogni verso dev'esser reso qual'è in realtà, un organismo avente unità e vita propria.

Da ciò: prima conseguenza. Ogni verso dev'essere, di solito, sensibilmente staccato dagli altri, anche se il senso logico paia chiederne la fusione. Come e più che in un'epigrafe, dove un ritmo interno regola gli aggruppamenti dei vocaboli e le pause tra una frase e l'altra, anche nella lirica il poeta divide verso per verso il respiro della sua ispirazione. Se dunque egli ha posto una parola nel verso precedente anzichè nel seguente, ciò non è stato fatto a capriccio, ma per un motivo d'arte: ossia per l'ossequio, se non al senso logico, a un altro senso puramente lirico, superiore al logico, che ha importato la necessità di staccare quella parola, di farvi cader sopra un accento, di rallentare la frase, di variarla comunque. La separazione deve dunque di regola esser mantenuta: tutt'al più essa può attenuarsi nei casi, rarissimi, in cui realmente la significazione anche poetica delle parole nei due versi con-

secutivi non comporti nessuna pausa, ed appaia evidente che il poeta le ha materialmente separate sol perchè dalla loro inevitabile riunione venisse rotta la monotonia dell'andatura metrica, con un effetto preordinato. Ma dico *attenuarsi*; ma dico *in casi rarissimi*; perchè, contro molte apparenze, la distinzione fra verso e verso va di solito mantenuta, anche quando se n'incontrino di quelli, oggi in verità abusati, che terminano con un *non*, con un *che*, con un *ma*, con un *e*. Chè non è vero sia impossibile fare una pausa giustificata dopo queste parole: il più delle volte la pausa si può e si deve ragionevolmente fare: e con risultati squisiti. Se non si potesse, sarebbe segno che il poeta avrebbe usato del verso arbitrariamente, senza un'intima ragione; e allora si tratta di cattivi versi; non li recitate. Ma, recitando *Piemonte* di Carducci, non dite continuatamente:

*Dai ghiacci immani rotolando per le selve croscianti*

bensì sostate come sosta il poeta:

*Dai ghiacci immani rotolando* per le
*selve croscianti;*

niente varrà a significare meglio il rotolare stentato della valanga che frana a traverso le selve.

Seconda conseguenza. Ad individuare il verso ha da concorrere, oltre la sua netta separazione dagli altri, la fusione di tutti i suoi elementi interiori: nel senso ch'esso non deve essere parlato e spezzato, bensì deve

restare sostanzialmente unito, compatto, legato, come la nota del violino: gli accenti e le stesse cesure dovranno variare, ma non mai rompere bruscamente questa unità.

Ora non c'è dubbio che la pratica di queste due norme agevoli quanto mai il difetto più terribile per chi voglia essere ascoltato: la monotonia. Ma appunto questo è il problema: cantare il verso senza far la cantilena; contemperare le esigenze del significato delle parola con l'armonia metrica, il senso logico col senso lirico. La questione è qui: difficile, ma non insolubile per chi abbia intuito di poeta, dal momento che i due sensi son fusi, son dipendenti, derivano l'uno dall'altro, emergendo dall'armonia stessa del metro: e non è possibile dare a un d'essi il giusto valore senza che l'altro l'acquisti automaticamente.

Per portare un esempio solo: pensate alle brevi strofe del Pascoli *L'imbrunire*. Provate a dirle all'uso degli attori, seguendone il preteso senso logico; vedrete come il supremo incanto serale espresso dal poeta, nella contemplazione dei lumi del villaggio che gli appaion come rispecchiati nel firmamento dove a ogni casa e a ogni gruppo di case umane corrisponde nell'alto un astro o una costellazione, s' affloscia e si sgonfia e perde ogni significato. Provate invece a rileggerle umilmente sottovoce a voi stessi, abbandonandovi soltanto alla musicalità molle del metro che il poeta ha prescelto, lasciando dir tutto a quel metro, nella rigorosa divisione di sillabe e nell'acuta accentuazione ch'egli ha fissato: ecco riformarsi l'incanto, cioè la poesia.

Difatto, dei miracoli a cui è possibile giungere sol ponendo a servizio d'uno spirito intelligente e commosso le risorse d'una dizione di perfetta fedeltà metrica, ci dette saggio un artista che ha avuto molti celebratori, ma che nessuno ha ricordato per queste sue portentose (uniche) qualità di dicitore: Ferruccio Garavaglia. Il canto XXXI del Paradiso, capolavoro della poesia umana, tanto lontano dai soliti effetti e lenocinii della recitazione rumorosa quanto è presso alle cime più pure dell'arte e del Dio di cui manifesta la gloria, era sentito e reso dal Garavaglia con una semplicità e con un'aderenza incomparabili. La sua voce di gola si faceva indicibilmente limpida nella melodia trasparente delle terzine che scorrevano leggere e insieme gravi di senso arcano: tutta la luce bianca che raggia da quel canto percoteva gli occhi e l'anime: i sensi della musica celestiale, del candore, dell'oro, del frullo delle ali angeliche, della fragranza paradisiaca, si fondevano in una voluttà sola: gli spiriti trasumanati respiravano l'alito della rosa eterea. E tutto questo perchè, con un equilibrio tanto più mirabile in quanto sembrava raggiunto senza nessuno sforzo, il Garavaglia procedeva di strofe in strofe dichiarando semplicemente e apertamente ogni frase, ogni parola, posando su ogni accento, battendo su ogni rima, sostando su ogni dieresi, dicendo insomma per quanto gli era possibile la poesia com'è scritta, aspirando egli pel primo l'ebbrezza sovrumana dell'etere e della luce che emana da quel canto.

Ma son fenomeni rari. Così rari, che si riducono a casi fortuiti. Io, per me, dopo aver udito, a eccezione

di Luigi Rasi, quanti oggi in Italia vanno per la maggiore in questo campo, non posso sottrarmi a un senso di malinconia, a voler fare lo spoglio dei buoni: ossia di quelli che comunque riescano, con la loro dizione, a dare all'intelligente la sensazione di bellezze ch'egli da sè non aveva inteso, o pienamente gustato, in un poeta. Anche a prescindere dai difetti materiali che si incontrano nella maggior parte di essi (monotonia per esagerata accentuazione; enfasi; ineguaglianza; poca chiarezza di esposizione, ecc.); anche a prescindere dai frequenti errori meccanici d'interpretazione, dalla frequente scarsità di gusto e d'afflato poetico; troppe limitazioni e troppe esclusioni restan da farsi ancora fra i pochissimi nomi che si possono ricordare con decenza.

Abbiamo fra questi i così detti classici: Pastonchi per primo, ma che ha una sola dote, la lucidità, e rivela patentemente di non sentire nei versi altri pregi che quelli retorici: in breve andare, monotono sino alla sazietà. Poi Giosuè Borsi, più vario, formalista e cesellatore, che sa cantare senza ingenerar noia; certamente il migliore del genere; ma vuoto. E Ofelia Mazzoni, solenne e lentissima, con un piglio virile ma un respiro così ampio e cadenzato da toccare e talvolta da varcare i limiti dell'uggia. Abbiamo avuto un popolare volgarizzatore del più rude Carducci in Giuseppe Romualdi: fornito d'ampie doti fisiche, ci appare talvolta dicitore vigoroso; ma anche dove Carducci è più grosso, il suo verso è intessuto di saporosi accorgimenti, che a questo dicitore sfuggono troppo spesso: molta robustezza, poca poesia. Gualtiero Tumiati e Annibale Ninchi, fra gli attori di pro-

fessione, si distaccano recisamente dagli ottusi ripetitori di vecchie formule modeniane, per abbandonarsi almeno al senso metrico, che hanno istintivo, e in cui ritrovano e ridanno, nei momenti più felici, fremiti di commozione sincera. Ruggero Ruggeri ammanta d'una pallida melodia sempre uguale ogni lirica che dice: certo nel suo canto di Francesca l'inferno non tumultua, nella sua canzone per la morte di Giuseppe Verdi la sinfonia delle strofe non si compone in una magnificenza pienamente classica: tutt'i versi che escon dalle sue labbre son pervasi da una tal quale levità romantica: ma come squisitamente! E questo scrupoloso cantatore del verso non è mai monotono: ecco un prodigio.

## VII.

Ma a ogni modo, non c'è tra costoro nessuno del cui incontro l'intelligente provi l'intima compiacenza, la gioia vera che dà l'essersi imbattuto nell'artista o nel fratello maggiore a cui si deve la scoperta d'una bellezza ignorata. Direi anzi che quelli stessi, i migliori, i quali si sforzano di intensificare nei loro rilievi le bellezze che già conoscevamo, ci fanno pagare questa soddisfazione con l'escludere troppe altre bellezze dal loro campo visivo: ho nominato adesso Romualdi, così facile a scuoterci col suo impeto, ma a prezzo dei più fini particolari; ho nominato Ruggeri, così melodico, ma perciò appunto così poco orchestrale.

Donde la nostra irriducibile intransigenza; in cui,

dopo così vasto giro, veniamo a posarci di nuovo: concludendo che il dicitore, se non può esser mai l'integratore del poeta lirico, rarissimamente, e a troppo caro costo, ne è il parziale commentatore.

Perchè il poeta parli libero, nella sua pienezza, è necessario accostarsi a lui senza intermediarî. La lettura meditata, fatta da sè e per sè, sottovoce, senza voce, offre possibilità innumerevoli; e lasciando indefinite e accennate appena le armonie del verso, ne accresce illimitatamente la potenza, come di tutto ciò che s'intravede senza afferrarlo in modo compiuto e limitato. La lettura solitaria ha il fascino dei godimenti non esauriti sino all'estremo; l'audizione di un dicitore idealmente perfetto, praticamente introvabile, reca sempre con sè un residuo di quell'insoddisfazione che permane in ogni limitazione.

È questa insoddisfazione che ci rende critici inesorabili e non mai contenti dell'altrui dizione del verso, in quanto il dicitore ci impone una visione e un sentimento suo, che, se noi abbiamo una nostra personalità, non possono coincidere coi nostri. Quindi i migliori lettori di versi saremo sempre noi stessi.

*1914.*

# INDICE ALFABETICO

## DEI NOMI CITATI NEL VOLUME (1)


Alfieri, 87, **206** e segg.
Almette, 160.
Andrei, 206.
Angeli, 87, 95.
Aristofane, 37. 41, 45, 176.

Balzac, 153.
*Baragatti*, 137.
Benelli, 209.
*Benini*, 23, 40, 144.
*Bernhardt*, 20, 39.
Bernstein, **149** e segg.
*Betrone*, 146.
*Bissi*, 43.
Boccaccio, 133.
Beaumarchais, 44.
*Bonafini*, 89, 160.
Bonald, 153.
*Borelli* (Lyda), 178.
Borsi, 215.
Bossi, 141.
Bottesini, 187.
*Bourdel*, 151, 156, 160.
Bourget, **153** e segg.
Boutet, 20, **29** e segg., 63.
Brieux, 44, 123.

*Calamai*, 137.
Calderon de la Barca, 44.
Calidasa, 44.
Carcano, 95, 96.
Cardarelli, 161, 162.
*Carini*, 39, 209.
*Carminati*, 43.
Cavallotti, 32.
*Cecchini*, 186.
Cervantes, 204.
Chasles. 79.


(1) I nomi degli attori sono in carattere corsivo

*Chiantoni* (Amedeo), 211
Chiarini (Cino), 94, 95.
Claudel, 84.
Coleridge, 77.
Cossa, 32.
Costetti, 33.
*Cristina*, 39

D'Annunzio, 44, 209.
*De Antoni*, 43.
*De Benedetti*, 146.
De Curel, 44.
Des Flers et Caillavet, 178.
Delavigne, 21.
De Maistre, 153.
*Di Lorenzo*, 39,
Diogene, 202.
*Dondini* (Cesarino), 43.
Donizetti, 187.
Donnay, 44.
Dowden, 77.
Doumic, 155.
Dumas (padre), 21.
*Duse* (Eleonora), 36, 40.

*Emanuel*, 35, 36.
Eschilo, 37, 44, 67, 84.
Euripide, 44.

*Fabbri*, 43.
Fabre, 44.
*Falcini*, 43
Falena, 175.
Ferrari, 32, 42.
*Ferravilla*, 172.
Formichi, 80.
*Franchini*, 39
*Fumagalli*, 143.

*Galli*, **175** e segg. 204.
*Galvani*, 208.
Gandolin, 23.
*Gandusio*, 39, 179.
*Garavaglia*, 20, 43, 45, 214.
Garlanda, 81.
Gaspary, 136.
Gervinus, 72.
Giacosa, 32.
*Giannini*, 60.
*Gildès* 160.
Giraud, 44.
Goethe, **73** e segg., 144.
Goldoni, 21, 22, 40, 41, 42, 135, **142** e segg., 204.
Gordon Craig, 183.
Gozzi (Carlo), 184.
Graf, 80, 136.
*Gramatica* (Emma), 38.
*Gramatica* (Irma), 39, 105 e segg.
*Grasso* (Giovanni), 169, 170,
*Guasti*, 39, 178.
*Guitry* (Lucien), **149** e segg.
Guitry (Sacha), 179.

Hauptmann, 44.
Hebbel, 37, 42.
Heine, 53, 78, 92.
Hennequin e Weber, 178.

Ibsen, 27, 42, 45, **105** e segg.
*Irving*, 62.

Jameson, 53.

Keats, 95.
Kyd, 74.

*Lacchini*, 137.
*Landini*, 137.
Leopardi, 204.
*Levi*, 186.
*Lion*, 151, 156, 160.
*Lombardi*, 136, 137.
Lope de Vega, 44.
Luciani, 80.

Macchiavelli, 131 e segg.
*Maggi*, 98.
Magnin, 183.
Mallarmé, 199.
Manca, 176.
Manzoni, 135.
Marinetti, 199.
Marivaux, 44.
Marlowe, 68.
Martini (Ferdinando), 48.
Marziale, 201.
*Mascalchi*, 43.
Mazzoni (Ofelia), 215.
Maeterlinck, 44, 183.
Maurras, 153.
*Medebac*, 144.
*Melato*, 144, **165** e segg.
Menandro, 176.
Mezières, 81.
Mirbeau, 133.
*Modena*, 31, 35, 36, 41, 206.
Molière, 136.
Montégut, 78, 80.
Mozart, 187.
Musco, 143, **169** e segg.

*Niccòli*, **133** a segg.
*Ninchi*, 98, 208, 218.
Notari, 133.
*Novelli* (Ermete), **15** e segg., 36, 40, 41, **53** e segg., 143, 151, 206.

Oliva, 45, 86.
Orano, 81.
Orazio, 201.
*Osborne*, 151.
Osimo, 135.

Paisiello, 187.
*Paoli* (Evelina), 43.
*Paoli* (Giulio), 146.
*Papa*, 43.
Papini, 72.
Pascoli, 200, 201, 215.
Pastonchi, **192** e segg.
Péguy, 199.
Pellissier, 73.
Pergolese, 187.
Perrault, 184, 188.
Petronio, 203.
*Pezzana*, 39, 43.
*Pieri* (Alfonsina), 43.
*Pieri* (*Vittorio*), 43.
*Pietriboni*, 21.
Pinero, 44.
Plinio (il giovane), 203.

Plutarco, 43.
Podrecca, 181 e segg.
Porto-Riche, 44.

Rasi, 98, 215.
Régnault-Varin, 71.
Ricci, 187.
*Ristori*, 31, 35, 36.
Robertson, 24.
Romagnoli, 176.
Romualdi, 215, 216.
*Rossi* (Ernesto), 36, 87.
Rossini, 187.
*Ruggeri*, **82** e segg., **158** e segg., 179, 206, 218.
Rusconi, 95.

*Salvini* (Gustavo), 20, 210.
*Salvini* (Tommaso), 36.
Sardou, 33, 46.
Schlegel, 71, 134.
*Severi*, 39.
Shakespeare, 21, 42, 43, 45, **53** e segg., 143.
Shaw, 45, 183.
*Stchel*, 176.
Sofocle, 42
Stecchetti, 133.
Stendhal 153.
Sudermann, 44.

*Talli*, **141** e segg., 165, 179.
*Talma*, 71.
Tasso, 200.
Thovez, 212.
Tirabassi, 175.
Tolstoi, 72.
*Tree*, 87.
*Tumiati* (Gualtiero), 98, 143, 217.

*Vergani*, 86.
*Viel*, 43.
*Viotti*, 43.
Voltaire, 72.

Wilde, 44.

Yorick, 183, 212.

*Zacconi*, 20, 40, **91** e segg., **123** e segg., 204.
*Zambuto*, 43.
Zola, 135.

# INDICE


PREFAZIONE . . . . . Pag. 7

ERMETE NOVELLI, COMICO DELL'ARTE . . . . » 13

UN GIORNALISTA E IL TEATRO D'ARTE . . . . » 27

SHAKESPEARE - Shylock *(Novelli)* . . . . . » 53

Amleto *(Ruggeri)* . . . . . » 71

Macbeth *(Zacconi)* . . . . . » 91

IBSEN - Nora, Hedda, Rebecca *(E. Gramatica)* . » 105

Osvaldo *(Zacconi)* . . . . . » 123

MACHIAVELLI - La Mandragola *(Niccòli)* . . . . » 131

GOLDONI - La Locandiera *(Compagnia Talli)* . . » 139

LUCIEN GUITRY . . . . . » 147

NOTE MINIME: Maria Melato . . . . . » 165

Musco . . . . . » 169

Dina Galli e la « pochade » . . . . » 175

Le marionette . . . . . » 181

APPENDICE: I DICITORI DI VERSI . . . . . » 191

INDICE ALFABETICO dei nomi contenuti nel volume . » 221

DEPT. JUL 30 1953

673478

ArtD
A5164mas

Amico, Silvio d'
Maschere.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 26 05 10 012 5